

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa II



**LA NARRATIVA DE ELIZABETH BOWEN: ESTUDIO DE
ASPECTOS CULTURALES Y FORMALES**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Esther Rey Torrijos

Bajo la dirección de la doctora

Beatriz Villacañas Palomo

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2532-5

TESIS DOCTORAL

LA NARRATIVA DE ELIZABETH BOWEN:

ESTUDIO DE ASPECTOS CULTURALES Y FORMALES

TÍTULO PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE DOCTOR

Realizada por Esther Rey Torrijos

Bajo la dirección de la Dra. Beatriz Villacañas Palomo

Universidad Complutense de Madrid

Departamento de Filología Inglesa II

Agradezco a Beatriz Villacañas su apoyo incondicional, su generosidad al compartir lo que sabe y su incansable capacidad de estímulo.

Agradezco profundamente a mis amigos y compañeros de trabajo el cariño y la confianza con que han animado los momentos más duros de este largo periodo de investigación.

Finalmente, dedico mi esfuerzo y las numerosas horas de ausencia que tanto me han pesado a mis padres, que moldearon para mí el pasado, a Pablo y a Daniel, que representan lo mejor de mi futuro, y a José Luis, que está siempre en mi mente, siempre presente.

Lista de errores tipográficos

La Narrativa de Elizabeth Bowen: Estudio de Aspectos Culturales y Formales

ÍNDICE DE CAPÍTULOS Y SUBCAPÍTULOS

La Narrativa de Elizabeth Bowen: Estudio de Aspectos Culturales y Formales.

1. Introducción y objetivos.	1
2. Temas:	
2.1 La sutil línea divisoria entre realidad y ficción.	24
2.2 La trascendencia del tiempo y su difícil demarcación.	44
2.3 La muerte y su interferencia en la vida y en el arte.	51
2.4 Personajes en busca de una identidad estable.	66
2.5 Los medios de (in)comunicación y la limitaciones del lenguaje.	86
3. Imágenes y estrategias literarias:	
3.1 El mundo de la ilusión: cine, teatro, disfraces y puertas.	107
3.2 Los relojes y su mejor aliado: la memoria.	129
3.3 Cadáveres y enterramientos, estados de trance y parálisis.	167
3.4 Madres e hijas: rupturas, traición y silencio.	186
4. La fuerza de los personajes estáticos: tratamiento literario de paisajes, lugares, edificios y objetos.	209
5. La trascendencia de lo invisible: símbolos, mitos y nombres.	268
6. Otras vidas, otros textos: empleo literario de la intertextualidad.	325
7. Elementos fundamentales del universo literario de Bowen. Valoración de su singularidad artística y conclusión.	392
Notas	437
Bibliografía	477

1. Introducción y objetivos

“Take, for example, Shelley’s *The Triumph of Life*. It is inhabited, as its critics have shown, by a long chain of parasitical presences, echoes, allusions, guests, ghosts of previous texts. These are present within the domicile of the poem in that curious phantasmal way, affirmed, negated, sublimated, twisted, straightened out, travestied, ... The previous text is both the ground of the new one and something the new poem must annihilate by incorporating it, turning it into ghostly insubstantiality, so that it may perform its impossible –impossible task of becoming its own ground. The new poem both needs the old texts and must destroy them. It is both parasitical on them, feeding ungraciously on their substance, and at the same time it is the sinister host which unmans them by inviting them into its home, as the Green Knight invites Gawain ...

The meaning of a poem can never be reduced to any one “univocal” reading, neither the “obvious” one nor a single-minded deconstructionist one, if there could be such a thing, which there cannot. The poem, like all texts, is “unreadable”, if by “readable” one means open to a single, definitive, univocal interpretation. In fact, neither the “obvious” reading nor the “deconstructionist” reading is “univocal”. Each contains, necessarily, its enemy within itself, is itself both host and parasite ... Nihilism is an inalienable alien presence within Occidental metaphysics, both in poems and in the criticism of poems” (1)

“A novel which survives, which withstands and outlives time, does do something more than survive. It does not stand still. It accumulates round itself the understanding of all these persons who bring to it something of their own. It acquires associations, it becomes a form of experience in itself ... And like all experiences, it is added to by the power of different kinds of people, in different times, to feel and to comment and to explain.

“*Truth and Fiction*” (2)

Con toda probabilidad el hecho de que la obra de Elizabeth Bowen haya acumulado en torno a sí una gran cantidad de información estereotipada y sesgada, aportada en gran medida por el reducido sector crítico que ha dirigido su mirada hacia ella es, precisamente, lo que ha contribuido a mantenerla recluida en un espacio reducido e injustamente limitado dentro del panorama literario del siglo XX.

Inevitablemente, la enorme cantidad y variedad de textos que anualmente son publicados obliga a los historiadores de la literatura a seleccionar y a dedicar su tiempo y esfuerzo al estudio de un número relativamente pequeño de autores y obras que, por otra parte, suelen reproducir o adaptarse fácilmente a unos esquemas de apreciación crítica previamente establecidos y ampliamente extendidos entre los estudiosos de la literatura. Envueltos como estamos en una tendencia generalizada de adaptación a las pautas oficialmente reconocidas, resulta extremadamente difícil iniciar una aproximación novedosa a una obra literaria ya configurada, arriesgando tiempo y esfuerzo en busca de una reevaluación, recreación o reconocimiento de un trabajo literario previamente investigado y clasificado siguiendo unos esquemas muy precisos. Como muchos otros escritores pretéritos y contemporáneos, Elizabeth Bowen representa un caso inequívoco de artista que durante mucho tiempo ha sido sistemáticamente malinterpretada y, en algunas ocasiones, infravalorada por las tendencias críticas del momento. Porque, a pesar de haber sido una escritora enormemente prolífica - escribió diez novelas, siete libros de relatos, tres ensayos largos sobre la cultura y la historia de Irlanda, dos libros autobiográficos y un buen número de prólogos, estudios literarios y ensayos- y de una calidad excepcional, hasta muy recientemente ha sido considerada una figura secundaria dentro de las corrientes más innovadoras o rompedoras que han liderado lo que se conoce como la literatura contemporánea. Aun habiendo sido reconocida y honrada por el público lector, a pesar de su brillantez e inteligencia en la presentación de los temas, de su innegable dominio formal e ignorando su arriesgada aproximación a técnicas narrativas complejas y elaboradas, durante mucho tiempo su figura literaria ha rozado la marginalidad entre los estudiosos y críticos literarios. Su importancia dentro del panorama literario del siglo XX ha sido subestimada o incluso ignorada por teóricos y estudiosos durante una buena parte del siglo pasado. Como consecuencia de ello, hasta muy recientemente no han comenzado a aparecer estudios críticos capaces de demostrar que su contribución artística ha estado a la altura de la de sus contemporáneos más brillantes e influyentes,

como Virginia Woolf, James Joyce y Graham Greene, por citar algunos de los más favorecidos por la crítica.

Como ocurre con cierta frecuencia, hasta algunos años después de su muerte no se ha demostrado que, además de haberse arriesgado a adaptar su perspectiva literaria a los cambios sociales que le tocó vivir, Elizabeth Bowen se las arregló siempre para mantener una original e inimitable voz. Aun así, hasta bien entrados los años 80, su obra ha estado a menudo equiparada con la de talentos convencionalmente considerados secundarios, como L.P. Hartley o William Plomer, con la de figuras excéntricas, como Ivy Compton-Burnett o Henry Green, o con la de escritoras intimistas contemporáneas de Bowen, como Rosamond Lehman o Jean Rhys, que escribían novelas sobre el amor y la juventud. Hasta bien entrados en las décadas finales del siglo XX su nombre apenas aparecía equiparado al de Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Evelyn Waugh o Graham Greene, porque hasta entonces nunca se la había reconocido como una de las escritoras importantes de su siglo. Pues bien, como pretendo demostrar en este estudio, las obras de Bowen escapan a cualquier comparación con la de escritores intimistas, costumbristas o de sentimientos, sencillamente porque Bowen poco tiene que ver con todos ellos.

Nacida en Dublín en 1899 en el seno de una familia angloirlandesa perteneciente al grupo social comúnmente conocido como *the Ascendancy*, Bowen fue educada en Kent y, tras encaminar sus pasos hacia la pintura, finalmente optó por dedicarse al mundo de las letras, por lo que publicó su primera colección de relatos, *Encounters*, en 1923, el mismo año en que contrajo matrimonio con Alan Cameon y fijó su residencia en Inglaterra. A partir de ese momento se sucedieron las publicaciones de sus primeras novelas –*The Last September* (1929), *Friends and Relations* (1931), *To the North* (1932) *The House in Paris* (1935) y *The Death of the Heart* (1938)- y colecciones de relatos cortos –*Ann Lee's* (1926), *Joining Charles* (1929), *The Cat Jumps* (1934)-, alternando la aparición de sus obras de creación con la entrega a imprenta de una enorme variedad de artículos periodísticos, reseñas literarias y ensayos publicados en numerosas revistas y periódicos contemporáneos. Este flujo constante de publicaciones se prolongó hasta 1938, año que marcó el inicio de un período de inactividad literaria provocada probablemente por la influencia negativa y desestabilizadora de las crecientes presiones sociales que Bowen sentía desarrollarse a su alrededor y que con toda seguridad desembocaron en el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

La publicación de *The Heat of the Day* en 1949 marcó el inicio de lo que puede entenderse como la segunda parte de su actividad literaria, que se prolongó hasta finales de los sesenta con la publicación de su autobiografía y la de sus familia –*Bowen's Court* (1942), *Seven Winters* (1943)–, con sus tres últimas novelas - *A World of Love* (1955), *The Little Girls* (1964) y *Eva Trout* (1968)–, con un nutrido grupo de colecciones de relatos –*Look at All Those Roses* (1941), *The Demon Lover* (1945), *A Day in the Dark* (1965)– y con un buen número de ensayos literarios, libros de viajes y publicaciones diversas –*Collected Impressions* (1950), *The Shelbourne* (1951), *A Time in Rome* (1960) y *Afterthought* (1962) .

A pesar del éxito inmediato de sus publicaciones, su actividad literaria no empezó a ser tomada en consideración por la crítica especializada hasta el año 1952, cuando el British Council incluyó entre sus publicaciones un artículo titulado *Elizabeth Bowen* (1952), firmado por Jocelyn Brooke. En este ensayo de apenas treinta páginas, Brooke se hacía eco de la tendencia normalizadora del momento, y calificaba a Bowen de “a writer of sensibility” (3), reconociendo plenamente su vigor descriptivo y su intensidad perceptiva, lo cual la convertía en heredera de la tradición de la novela gótica, en sucesora de las hermanas Brontë y, en perpetuadora del tipo de literatura que había caracterizado a D.H. Lawrence, su admirado antecesor. Acentuando las cualidades pictóricas de sus descripciones, su estilo era considerado por Brooke como “highly-wrought” (4) y “elaborate, carefully built-up” (5). La complejidad técnica de su estilo, la sencillez de sus argumentos, la calidad de sus descripciones atmosféricas y el empleo ocasional de elementos sobrenaturales surtían su efecto en textos que Brooke no dudaba en incluir en la categoría de “comedies of manners”, para acabar anotando las limitaciones de un estilo impecable pero voluntariamente limitado a un espacio, a un tiempo, a unos personajes y a unos temas muy concretos: “... her best work is, after all, conceived on a relatively small scale: her speciality is the minor yet significant incident, whether humorous or tragic, not the major event” (6).

Demostrando una rara habilidad perceptiva, Sean O’Faolain, en *The Vanishing Hero: Studies of the Hero in the Modern Novel* (1956) (7) hacía unas afinadas anotaciones sobre la obra de autores como Greene, Faulkner o Hemingway, y en ninguna de ellas mostraba tanta predilección como la que experimentaba por su compatriota y amiga, Elizabeth Bowen. Especialmente interesantes resultan sus apreciaciones sobre la ambivalencia característica de esta autora, comenzando por la doble y acusada influencia de la frialdad y el control que ella tanto admiraba en

Flaubert, que en esta narradora se complementaba con un espíritu brioso y con una tendencia a la tragedia, elementos propios y característicos de la tradición angloirlandesa a la que por nacimiento y por devoción indudablemente pertenecía.

En 1961, antes de la publicación de las dos últimas novelas de Bowen, William Heath entregó a imprenta *Elizabeth Bowen: An Introduction to her Novels*, que se constituyó en el primer y único estudio exhaustivo de sus obras hasta los años ochenta. Entre otras cosas, Heath fue el primero en situar a Elizabeth Bowen en la tradición del realismo social. En su opinión, en la obra de Bowen resulta especialmente evidente la existencia de una pugna entre la fuerza del deseo y el peso de la realidad, entre la energía imaginativa y la confrontación con lo empírico. Tomando como punto de partida lo expresado por Bowen en sus ensayos autobiográficos, Heath explicaba que su ficción era su manera de acercarse a la realidad, resaltando el valor inconmensurable que para ella tenía la creación literaria como única posibilidad de incluir una realidad fragmentada y caótica en un esquema artístico válido y coherente. Tras analizar la compleja relación existente entre todo artista y su obra, Heath acababa concluyendo que, en las novelas de Bowen, la libertad del ser humano a menudo se encuentra limitada por las circunstancias y, en igual medida, por el destino o, lo que es lo mismo, por la predestinación: “... the insistence on fatality, circumstance, predestination is overtly paralleled by her apparent conviction that character is inevitably determined by action and that the social individual is subordinate to his circumstance.” (8)

En 1971, A. E. Austin publicó un nuevo estudio literario titulado *Elizabeth Bowen*, en el que se hacía eco de la tendencia crítica de Brooke al juzgar la narrativa de Bowen desde la perspectiva más tradicional de entre todas las formas literarias británicas, la ampliamente extendida *comedy of manners*. Aunque admitía comprender los motivos de esta postura crítica de Brooke, Austin no olvidaba valorar las importantes aportaciones de Bowen a esta corriente literaria característicamente británica: “... this association does not exhaust the nature of her work. Coming in the wake of the great experimental masters, Miss Bowen astutely applied their new aesthetic self-consciousness to more typical or normative modes of behaviour to produce what may be termed the modern comedy of manners.” (9) Dicho esto, no dudaba en hacer suyas las palabras de James Hall quien, en *The Lunatic Giant in the Drawing Room: The British and American Novel since 1930*, había considerado a Bowen “... a born consolidator, ... one of the few radical explorers in the recent novel.” (10) A continuación, después de ensalzar el talento de Bowen para el análisis social y su

voluntad permanente de experimentación, Austin llegaba a la conclusión de que la verdadera apreciación de la obra literaria de Bowen solamente es posible si se valora con justicia su voluntad de modernización de las formas literarias tradicionales y, más concretamente, su compromiso con el empleo de la novela como forma literaria válida para tratar temas relevantes y coherentes con la mentalidad del hombre y la mujer contemporáneos: “ ... her place in the history of the British novel is assured by her ability to achieve a compromise of a high order between older modes, newer techniques and contemporary atmospheres.” (11)

Posteriormente, como cabía esperar, el carácter estrictamente realista de la narrativa de Bowen volvió a ser frecuentemente cuestionado por los estudiosos de su obra. Harriet Blodgett publicó en 1975 un detallado estudio crítico titulado *Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels*, en el que analizaba las obras de esta autora desde una perspectiva eminentemente religiosa y alegórica. A través de un complicado estudio crítico basado en el análisis de los símbolos empleados por Bowen en sus narraciones, Blodgett rebatía la teoría de Heath, quien anteriormente había asimilado la narrativa de Bowen a la tradición del realismo social británico. Desde las primeras páginas, Blodgett no dudaba en dejar clara su postura crítica, adjudicando a la obra de esta autora los rasgos propios de la tradición cristiana occidental -”She is not the despairing social realist she is usually said to be”- (12) y afirmando que las obras de Bowen “...blend a contemporary sense of man's emotional existence as both conscious and unconscious, personal and mythic, with certain traditional Christian assumptions about life's meaning.” (13) Y, entendiendo que la complejidad de su narrativa dificulta enormemente una sencilla reclasificación, Blodgett afirmaba que Bowen puede muy bien ser considerada una escritora en apariencia realista, que incluía en sus obras estudios detallados de la psicología de sus personajes y no dudaba en emplear métodos simbólicos: “... a psychological realist who must use symbolic methods.” (14). Desde su punto de vista, la búsqueda de identidad era planteada por Bowen como un proceso de evolución de la consciencia y, adoptando la terminología de Jung (15), Blodgett lo denominaba “a process of individuation”. Para desarrollar esta idea, Blodgett señalaba que el tema fundamental planteado por Bowen en toda su narrativa no era otro que la lucha del ser humano por alcanzar la perfección a través de un proceso de evolución, de crecimiento interior. Lo novedoso de su postura crítica es que, en la descripción de este proceso evolutivo de los personajes de Bowen, Blodgett detectaba una sensibilidad religiosa, por lo que acababa considerándola una escritora esencialmente cristiana que

exploraba incansablemente a través de sus narraciones el mito de la caída y la redención. (16)

En efecto, es indudable que la visión que Bowen tenía de la existencia humana poseía una profunda dimensión espiritual y artística. Y, aunque según ella misma expresaba en el artículo titulado “*The Big House*” (1940), en ocasiones compartía con la doctrina cristiana la consideración de la vida humana como una lucha constante - “... this struggle for life, a struggle that goes on everywhere, that may be said, in fact to be life itself ... should not therefore have anything terrible about it ... “ (MT: 27)-, su postura vital y artística estaba más en consonancia con su fe en la capacidad humana de redención a través del arte, la imaginación y la espiritualidad artística.

En sintonía con lo expresado por Heath entiendo que, para Bowen, la sensibilidad artística y el compromiso con el arte como forma de vida estaban por encima de cualquier consideración religiosa: “ ... one must in some way (her novels consider many) make art of life in order to live, for to deny the risk of imagination, inherent in its ability to expose the sensibility, is to abandon one’s self to imagination’s revenge as chaos and fantasy. This moral proposition her art repeatedly sets ...” (17) En efecto, negarse a reconocer la fuerza creadora del arte y de la imaginación significaba para Bowen correr el riesgo de dejarse invadir por el caos y por la desintegración moral. Por el contrario, desde su perspectiva, el arte es capaz de proporcionar al individuo la fuerza moral para resistir ante la adversidad, para perpetuarse y combatir así la desintegración y la nada. Además de la fortaleza de su sensibilidad artística, esta postura de resistencia a través del arte parece tener más que ver con la determinación anglo-irlandesa por perpetuarse y trascender que con el espíritu de sacrificio y la abnegación cristianos. En definitiva, tras leer con detenimiento sus obras y su biografía (18), su postura parece tener mucho más que ver con la aceptación del arte, la espiritualidad, la fuerza de lo oculto y lo sobrenatural como transmisores de la verdad que con la aceptación de una moral religiosa cristiana con la que Blodgett no dudaba en relacionarla. La visión estética que trasciende a través de sus obras y su actitud personal ante la vida, manifestadas en su autobiografía *Bowen’s Court* y en sus múltiples ensayos y reseñas periodísticas, parecen reflejar una inquebrantable obstinación angloirlandesa por afrontar la adversidad sin perturbarse y, en igual medida, una mentalidad artística tremendamente vigorosa que la llevó siempre a confiar en el arte y en la imaginación como únicas formas de redención. La prueba más concluyente de esta negativa característicamente angloirlandesa a hacer ostentación de la desgracia está en el artículo

al que aludía anteriormente, en donde Bowen no dudaba en subrayar un rasgo característico de su grupo social: "... big house people admit only one class distinction: they instinctively place a person who makes a poor mouth." (MT 27)

En lo referente al mito de la caída y la redención al que Blodgett aludía con tanta insistencia, la visión personal de Bowen sobre la pérdida de la inocencia aparecía claramente expresada en *Collected Impressions*: "It is not only our fate but our business to lose innocence, and once we have lost that it is futile to attempt a picnic in Eden." (CI: 265) Los términos que empleaba para expresar su postura vital obviamente reflejan una concepción de la inocencia como estado contrapuesto al conocimiento. Así mismo, la frecuencia con que recreaba este tema en sus obras refleja un profundo interés por explorar las implicaciones espirituales implícitas en el proceso de adquisición de conocimiento, es decir, por describir el simbólico viaje iniciático de sus personajes en busca de autoconocimiento.

En su visión de la caída o, en otras palabras, la pérdida de la inocencia, Bowen compartía la visión de Graham Greene, quien en *The Quiet American* señalaba que "innocence is like a dumb leper who has lost his bell, wandering the world, meaning no harm." (19) Como Greene, Bowen también deploraba la tendencia a la fosilización de los sentimientos y la despersonalización del mundo moderno pero, a diferencia de su colega británico, su código ontológico no planteaba la fe cristiana, o ninguna otra fe religiosa, como alternativa heroica al materialismo, al pesimismo y al descreimiento actuales. Para Bowen, la pérdida de ese estado de inocencia propio de la infancia es necesaria e inevitable. Sin embargo, también consideraba inevitable que esa experiencia fuera dolorosa, como también parecía pensar que de ese dolor seguro solamente unos pocos conseguirían redimirse, es decir, podrían aprender a vivir una vida plena. Desde mi punto de vista, la confianza de Bowen en el arte como mecanismo redentor era tal que en sus obras los que conseguían sobrevivir a la pérdida de la inocencia lo hacían exclusivamente a través de las diferentes manifestaciones artísticas. Así lo explicaba St. Quentin, el escritor amigo de Anna Quayne en *The Death of the Heart*:

"What makes you (Portia) think us wicked is simply our little way of keeping ourselves going. We must live, though you may not see the necessity ... Not for nothing do we invest so much of ourselves in other people's lives –or even in momentary pictures of people we do not know. It cuts both ways: the happy group inside the lighted window, the figure in the long grass in the orchard seen from the train stay and support us in our dark hours. Illusions are

art, for the feeling person, and it is by art that we live, if we do. It is the emotion to which we remain faithful, after all: we are taught to recover it in some other place”. (*DH*: 111)

De forma casi simultánea a la publicación del estudio de Blodgett se dio a imprenta un estudio breve sobre su obra: el de Edwin Kenney, titulado *Elizabeth Bowen*, que formaba parte de la colección Irish Writers Series, y que vio la luz en 1975. En 1977 Victoria Glendinning publicó *Elizabeth Bowen: Portrait of a Writer*, la primera y única biografía de esta autora –*Bowen’s Court* (1942), su autobiografía, la de su familia y su casa familiar había sido escrita por Bowen durante los años centrales de la segunda gran guerra-, que estaba basada en los testimonios de amigos y familiares británicos, irlandeses y norteamericanos de Bowen, en su extensísima correspondencia y en múltiples testimonios personales de los miembros del círculo social de esta autora. Reconociendo la compleja personalidad del personaje biografiado y la enorme dificultad que plantea la comprensión de su técnica literaria, Glendinning observaba que “... her position is a little obscured by the established reputation of writers who preceded her and the impact of contemporary writing.” (20) Sin embargo, tampoco dudaba en afirmar que “... she is a major writer; her name should appear in any responsible list of the ten most important fiction writers in English on this side of the Atlantic in this century.” (21) Después de resaltar la calidad técnica de su obra literaria y su profundidad y ecuanimidad en el tratamiento de los temas, Glendinning curiosamente terminaba por otorgar a la obra de Bowen el dudoso honor de ser el eslabón que engarza Bloomsbury y Virginia Woolf con la narrativa de los 70 y 80, liderada por autoras de la talla de Iris Murdoch o Muriel Spark: “She is what happened after Bloomsbury; she is the link which connects Virginia Woolf with Iris Murdoch and Muriel Spark.” (22)

Por fortuna, a partir de los años ochenta el panorama crítico literario occidental empezó a evolucionar paulatinamente, adquiriendo mayor variedad, vitalidad y agudeza, y contando además con el rigor analítico que debe caracterizar a toda aproximación crítica a un texto literario. La proliferación de nuevos enfoques críticos feministas, multiculturales, postcoloniales y postmodernistas principalmente, permitió valorar sin complejos la obra de autores hasta entonces deliberadamente ignorados por las tendencias críticas dominantes. Como resultado de este proceso evolutivo, concretamente en las últimas décadas del siglo XX la narrativa de Bowen comenzó a acaparar el interés de varios grupos o tendencias teórico-críticas: la crítica feminista, los estudios anglo-irlandeses y de minorías, los de la literatura de entreguerras, y los

estudios postcoloniales y postmodernistas. Como consecuencia de estas nuevas aportaciones y la consiguiente novedad y variedad en las perspectivas críticas, a finales de los años ochenta se empezaron a dar conferencias sobre su obra en diversas universidades británicas y norteamericanas y aumentó significativamente la publicación de libros y ensayos críticos sobre su narrativa. Durante las dos últimas décadas del siglo XX se hicieron versiones cinematográficas de *The Heat of the Day* y *The Last September*, y se proyectó algún programa cultural sobre su obra en la BBC. A lo largo de la última década del siglo XX se reimprimieron la mayor parte de sus novelas, ensayos y relatos, con nuevas ediciones, interesantes introducciones y valiosos comentarios críticos. Todo ello revalidó el interés suscitado por su obra durante la década precedente e impulsó su divulgación en los primeros años del nuevo milenio.

Como prueba de este inusitado interés, a principios de los 80 se publicó un nuevo y valioso estudio sobre la narrativa de Bowen. En este caso se trataba de una amplia e inteligente valoración de su obra, firmada por Hermione Lee y titulada *Elizabeth Bowen: An Estimation* (1981), que ponía en tela de juicio algunas de las consideraciones más contradictorias que la crítica había vertido sobre su narrativa hasta ese momento. Después de apuntar “the quality of wistfulness” y “the satirical coolness” (23) como rasgos que identifican su obra, al incluirla dentro de la tradición modernista europea Lee no dudó en considerarla “a subversive writer” (24), subrayó su peculiar sentido del humor, “always verging on the grotesque” (25), y detectó un trasfondo de violencia inesperada en sus obras, considerando estas dos últimas características como rastros inequívocos de su herencia literaria angloirlandesa. Situándola en línea con la tradición realista a la que con frecuencia había sido adscrita, Lee consideró que su genuina habilidad para describir, analizar y criticar los cambios y convulsiones que sacudieron a Inglaterra e Irlanda antes, durante y después de las dos grandes guerras permitían situarla por derecho propio en el mismo lugar que ocupaban algunos de sus más insignes predecesores: “... firmly in the tradition of Jane Austen, George Eliot, Henry James and E.M. Forster.” (26) Sin embargo, en opinión de Lee, la obra de Bowen también merecía reconocimiento dentro de la corriente modernista desarrollada durante la primera mitad del siglo XX porque planteaba y desarrollaba un profundo y minucioso análisis del proceso de deterioro progresivo que estaban sufriendo la sociedad y la cultura contemporáneas. Precisamente ese pertinaz intento de emplear un método literario cuidadosamente diseñado y elaborado para reflejar un mundo caótico y dislocado era lo que le inducía a encuadrar su obra en la paradoja modernista. Por otra

parte, Lee apreciaba la importancia que los lugares tenían dentro del desarrollo de sus obras, no solamente como puntos de referencia en el desarrollo emocional de los personajes sino también como marcos en los que plantear una crítica elegante pero feroz de las convenciones sociales. (27) Así mismo, a partir de las relaciones que los personajes establecían con los lugares en los que se desenvolvían, Bowen reflejaba su intensa preocupación por el declinar de los modos y maneras que hasta hacía muy poco habían formado parte de la civilización occidental. En este sentido, aun apreciando la originalidad de sus métodos de análisis y la controlada expresión de los sentimientos y emociones de sus personajes, Lee criticaba la obstinación de Bowen por reflejar lo sobrenatural, lo subconsciente, su obsesión por plasmar en sus escritos aspectos extrasensoriales -“the involuntary recall, nonverbal communication, retardation, infantilism and fantasy life” (28)- algo propio y característico de todas sus obras pero especialmente patente en sus últimos trabajos. A este respecto, años más tarde R. Hoogland observaba, en *Elizabeth Bowen: A Reputation in Writing* (1994), que “because they fall outside the limited scope that forms the underlying (and unquestioned) traditional critical framework of Lee’s discussion, Lee denounces the disruptive narrative strategies and technical experiments increasingly featured in these later texts in favour of the more reasssuringly “modernist” texts of the 1930s and 1940s.” (29) Los ataques de Lee se habían centrado fundamentalmente en *The Little Girls* y, en especial, en *Eva Trout*, sus dos últimas novelas. En opinión de Lee, el aspecto más característico de esta última obra era su “preposterously haphazard plot.” (30) Además, el hecho de ser “the most disorganised of her novels” (31) no conseguía compensarse con sus “patchy attempts at depth of character.” (32) Desde su decepcionado punto de vista, *Eva Trout* no era más que un curioso pero desorbitado broche final para una extensa y muy cuidada producción literaria: “... an intriguing but bizarre conclusion to her work.” (33)

Posteriormente, los argumentos de Lee volvieron a ser retomados por Patricia Craig en su aproximación crítica a la obra de Bowen, titulada *Elizabeth Bowen* y publicada en 1986. En un breve inventario sobre la vida y obra de esta escritora, mucho más corto y superficial que el de Victoria Glendinnig, su objetivo principal pareció centrarse en reflejar el ambiente social en el que Bowen se desenvolvió y las amistades que frecuentó a lo largo de su vida. En la misma línea que Lee, Craig no escatimó adjetivos para manifestar su desaprobación por el estilo literario de sus últimas novelas, en especial *Eva Trout*. En uno de sus ataques, adoptando un comentario de Iseult Smith

sobre el estilo sobrecargado y barroco de Constantine Ormeau -“This mannered manner ... was not quite the thing, no.” (ET: 33)-, Craig no dudaba en afirmar que “*Eva Trout*, to be sure, suffers no diminution of liveliness: but the author has let her mannered manner run away with her.” (34) Retomando el análisis temático del mito de la inocencia perdida en la obra de Bowen, Craig consideró que el personaje de Eva era “... an impossibly inflated version of the Bowen destructive innocent“, protagonista de un relato que, en su opinión, no era más que “... an attempt to render a modern nervous society”, un intento fallido de análisis social porque, en opinión de Craig, “... it goes even more awry than *The Little Girls*.” (35) Parece claro que tanto Lee como Craig se empeñaron en obviar las implicaciones filosóficas y existenciales de los textos que criticaron, así como el valor innovador de su experimentación formal.

Años más tarde, Renée Hoogland censuró la falta de flexibilidad de estas posturas críticas claramente reductivistas y consideró que con sus ataques Lee y Craig habían actuado como sus predecesores, es decir, habían desestimado todo lo que no se adaptaba a unos esquemas literarios preconcebidos: “(Lee’s and Craig’s) unwillingness or inability to approach *Eva Trout* from any but a particular (realist) perspective precludes both critics from investigating the operations of the textual discourse insofar as these fall outside the boundaries of any narrowly defined genre: instead of looking at what the text actually does effect, they reject it for failing to be what they had come to expect –both in the context of an established literary tradition and on account of Bowen’s previous work.” (36) Antes que Hoogland, Victoria Glendinning, intuyendo las reacciones adversas que las últimas novelas de Bowen podrían suscitar en un público predispuesto a aplicar unos parámetros exclusivamente realistas, había defendido la calidad literaria de *Eva Trout*, que no dudaba en considerar “a formidable novel”, aun teniendo en cuenta que no era un texto fácil, especialmente para aquellos lectores que se habían negado a aceptar la validez de las experimentaciones literarias de Bowen: “...readers who longed for the old Elizabeth of *The Death of the Heart*.” (37)

En 1988, Douglas Hewitt publicó *English Fiction of the Early Modern Period*, en donde no olvidó incluir a Bowen entre el grupo de escritores británicos que habían comenzado a publicar sus primeras obras entre los años 20 y 30. A pesar de sus diferencias, añadía, los miembros de este grupo, formado por Ivy Compton-Burnett, Richard Hughes, Henry Green, Evelyn Waugh y Elizabeth Bowen, “mostly seem to have chosen deliberately smaller subjects and to have turned their backs on technical innovation.” (38) Desestimando lo publicado anteriormente en torno a Bowen, y a pesar

de incluir el estudio crítico de Hermione Lee en su lista de lecturas recomendadas, Hewitt terminaba apostillando que Elizabeth Bowen era una novelista tradicional, que se caracterizaba por haber compuesto “a number of delicate small-scale post-Jamesian studies, mostly of children and adolescent girls.” (39) En efecto, sorprende observar cómo en su postura crítica Hewitt pareció subestimar el hecho de que nueve años atrás Lee ya había reconocido su posición central en la tradición literaria británica, no solamente porque en su obra se fusionaba la tradición literaria angloirlandesa y las tendencias modernistas que en su día habían iniciado Flaubert y Henry James, sino también “... for her formal mastery of an idiosyncratic style, for her sense of place, for her brilliance as a short-story writer, for her creation of troubled, complicated, modern characters, and for her compelling obsessions: with betrayal, with the supernatural, with life lived in war, with the perceptions of children. Her strange, dramatic, extraordinary writing tells the story not only of private lives, but of the dislocation and dispossession of a whole society.” (40)

Posteriormente, durante la última década del siglo XX, comenzaron a proliferar un buen número de estudios críticos feministas en torno a la obra de esta autora. En 1990, Phyllis Lassner publicó *Elizabeth Bowen*, un estudio crítico extenso –sobre todo si se compara con la brevedad del capítulo que Jane Rule había dedicado a estudiar las relaciones homosexuales entre algunos de los personajes de Bowen (41)- en donde Lassner desarrollaba una sutil apreciación crítica sobre una selección de las obras de esta autora, basando su aproximación y su metodología en una perspectiva manifiestamente feminista. En su opinión, la lucha de las protagonistas de las novelas de Bowen por conseguir autonomía, independencia y capacidad de autoexpresión en una sociedad patriarcal no era más que un reflejo de la posición marginal de Bowen en el ambiente cultural de su época. Mucho más radical en sus planteamientos y mucho más documentada que su predecesora resulta la postura crítica de Renée Hoogland, quien posteriormente explicaba que la insistencia de Lassner por reflejar la opresión social y la marginación sufrida por los personajes femeninos de Bowen le había impedido reflejar en sus análisis críticos la complejidad del entramado de relaciones sociales sobre las que se cimentaban los argumentos, así como la evolución emocional de los personajes en las obras de esta escritora: “... while Lassner’s emphasis on language and power in relation to female subjectivity is both apt and relevant, her insistence on female marginalization and her concentration on gender as a merely oppressive social function seems too onesided to account for the complex and intertwined ways in which

both sexuality and gender surface in Bowen's fictions.” (42) En opinión de Hoogland, Lassner - como todos sus predecesores – había preferido ignorar las enormes diferencias existentes en las configuraciones de la sexualidad femenina latente en todas las protagonistas de sus obras. Para remediar esta carencia, Hoogland llevó a cabo una relectura de una selección de sus novelas y relatos cortos desde una perspectiva feminista-lesbiana, aplicando en su análisis el esquema crítico de las teorías feministas, postestructuralistas y deconstructivistas. Tomando como punto de partida el primer ensayo crítico feminista de Jane Rule, Hoogland comenzó por admitir que la misma Bowen no hubiera compartido semejante radicalización de su perspectiva literaria, puesto que esta autora consideraba que las posturas feministas de su tiempo eran a menudo innecesariamente agresivas y sumamente desconcertantes, y no dudaba en afirmar que “... what must inevitably be called ... feminism”, en Virginia Woolf no era más que “a bleak quality, an aggressive streak, which can but irritate, disconcert”. (43)

Así pues, durante los años 90 la mayor parte de la atención crítica recibida por Bowen partió fundamentalmente de dos corrientes de investigación académica diferentes: por una parte, la crítica feminista y sus variantes, y por otra, los estudios postcoloniales y multiculturales (44). Mientras que estos últimos se centraron principalmente en examinar el tema del exilio, la recurrencia del pasado, la trascendencia de la memoria personal o colectiva y la cuestión de la identidad nacional, los primeros se propusieron explorar la contribución literaria de Bowen a la tradición occidental situándola en un contexto social y psicológicamente patriarcal. En cualquier caso, la trascendencia de los nuevos estudios fue decisiva porque contribuyeron a convertir a esta escritora, tradicionalmente considerada menor, en una figura crucial dentro del panorama literario actual.

De entre la enorme variedad de estudios críticos que recientemente se han publicado en torno a esta autora, destaca *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel* (1995), de Andrew Bennet y Nicholas Royle, con quienes el enfoque postestructuralista y deconstructivista iniciado por Hoogland se desprende de sus raíces feministas y se centra en el principio de que, en la obra de Bowen, las palabras, es decir, el lenguaje y la experiencia de lo real no son más que dos aspectos de la misma cosa: “the world of experience is no longer separable from a linguistic drift.” (45) Basándose en esta premisa inicial, Bennet y Royle trataron de demostrar que, en la narrativa de esta autora, el lenguaje dejó de ser mera representación para convertirse en el propio generador de los acontecimientos que se desarrollaban en el texto. Admitiendo la

dificultad implícita en describir el proceso lingüístico sobre el que descansa el armazón de una obra tan compleja como la de esta autora, Bennet y Royle se propusieron romper con los discursos críticos precedentes generalmente empeñados en incluir a Bowen entre el grupo de novelistas realistas o modernistas de la primera mitad de siglo. Negándose igualmente a considerarla “a writer of sensibility” (46), Bennet y Royle no dudaron en constatar el radicalismo de la postura literaria de una autora que empleó su talento literario en desarrollar una búsqueda constante de expresión artística, dedicando sus energía creadora a explorar los límites de la novela como forma literaria válida, coherente y adaptada a su tiempo: “Bowen’s novels are what happened after Modernism. They embody nothing more and nothing less than the dissolution of the twentieth-century novel.” (47)

Para muchos podría parecer un signo indudable de desatino añadir el nombre de Elizabeth Bowen a la lista de los innovadores y experimentalistas contemporáneos más radicales, pero Bennet y Royle tenían un profundo conocimiento de la obra de esta autora y demostraron una agudeza sorprendente en sus juicios críticos al elegir un fragmento de un diálogo de *To the North*, la segunda novela de Bowen, que reprodujeron a modo de introducción en su estudio crítico:

“Isn’t she pretty at all?”

“I’m afraid not.”

“Spotty?”

“I’m afraid she is, rather.”

“Oh dear, poor little thing.”

“It’s horrible,” said Julian, lighting her cigarette for her, “to be talking like this about a child. But she rattles me terribly. I can never just look at her; I always feel as though I were catching her eye.” (TN: 37-8)

De manera ocurrente e intuitiva, Bennet y Royle señalaban cómo este pequeño diálogo representaba algo más que una transcripción irónica de un retazo de conversación intrascendente mantenida entre una de las parejas protagonistas, Julian Tower y Cecilia Summers, al expresar mucho más que la relación existente entre Julian y su sobrina Pauline. Efectivamente, en una primera lectura, el diálogo parece una versión más del estereotipo de la adolescente socialmente inexperta, incómoda y poco atractiva, una de las muchas jóvenes inadaptadas que aparecerían posteriormente en las obras de Bowen. Pero lo más interesante es que, además, este diálogo intrascendente planteaba una sorprendente inversión de los roles sociales convencionalmente

aceptados: un adulto que manifestaba sentirse atemorizado por una adolescente; un varón, Julian, que mostraba evidentes signos de histeria e inestabilidad emocional, e invertía con ello los roles tradicionalmente asignados a niños y adultos, en primer lugar, y a hombres y mujeres después. Además, en su introducción, Bennet y Royle plantearon serias dudas sobre, por ejemplo, qué hay de implícito en el texto sobre la forma en que se debería hablar de los niños o adolescentes, cuestionando el significado de la expresión “just look”, y preguntándose qué planteaba la sorprendida actitud de Julian, descrita por él como “as though I were catching her eye.”

A partir de este arranque anecdótico y tremendamente sagaz, el discurso crítico de Bennet y Royle se centró en fundamentar su teoría de la disolución de la novela moderna en una nueva y sorprendente lectura crítica de la obra de Bowen, porque tras las rupturas y dislocaciones que los escritores modernistas habían causado en la novela contemporánea, lo que Bennet y Royle planteaban no era exactamente la muerte de la novela actual a manos de esta autora, sino más bien su disolución. (48)

A este respecto, John Hildebidle, en el capítulo dedicado a Bowen en *Five Irish Writers. The Errand of Keeping Alive*, (49) ya había insistido en la tendencia de Bowen a constatar la disolución no solamente del lenguaje, sino a testificar la desintegración de la memoria e incluso la desaparición de los límites espaciales y temporales en los que habitualmente se desenvolvían los personajes: “Bowen so insists upon the word dissolution ... (that) one might more accurately speak of dissolutions ... what dissolves is not just the world of visible signs and landmarks ... Memory and imagination and even language itself begin to dissolve.” (50)

Aunque sorprendentes, las aproximaciones críticas de Hildebidle sobre las que después se apoyarían las teorías de Bennet y Royle en absoluto carecían de rigor y perspicacia al desestimar los intentos previos de clasificación y, por tanto, de simplificación a los que la obra de esta autora había sido sometida. Lo cierto es que cualquier intento de adscribir su obra a determinados grupos o corrientes literarias siempre ha reflejado más la necesidad académica de incluirla cómodamente en un grupo literario que la naturaleza misma de su narrativa.

Precisamente, lo que este estudio pretende demostrar es que la obra de Bowen, por su propia naturaleza compleja y ambivalente, se resiste a cualquier clasificación, y que la complejidad y sutileza de su prosa rechaza cualquier intención normalizadora. Por esa razón, cuando se ha tratado de valorar su narrativa siguiendo la clasificación tradicional de categorías literarias, lo que habitualmente han primado han sido las

apreciaciones críticas negativas: se ha criticado lo excesivo de su discurso, se la ha acusado de emplear una prosa rebuscada, distorsionada y compleja y, finalmente, se ha infravalorado su falso realismo, basando las objeciones en el hermetismo de sus referencias simbólicas y en la abstracción y complejidad estructural de sus diálogos.

Afortunadamente, tras el rupturismo llevado a cabo por el trabajo crítico de Bennet y Royle comenzaron a publicarse otros estudios novedosos y pertinentes sobre su obra, entre los que destacan el trabajo de John Coates, titulado *Social Discontinuity in the Novels of Elizabeth Bowen. The Conservative Quest* (1998) y el de Lis Christensen, cuyo título es *Elizabeth Bowen. The Later Fiction* (2001).

Es muy probable que la reciente proliferación de estudios sobre la narrativa de Bowen se deba a que, a diferencia de autores como Woolf y Joyce cuya obra estuvo mucho más concentrada en el tiempo debido en gran medida a la mayor brevedad de sus vidas, la carrera literaria de esta autora angloirlandesa abarca un amplio espacio de tiempo, concretamente desde 1923 a 1968, cubriendo con ello las cinco décadas centrales del siglo XX. Esta enorme extensión en el tiempo tuvo como consecuencia que su evolución como artista coincidiera con el declive del realismo social, con la gestación y el desarrollo del Modernismo y, posteriormente, con la aparición de las corrientes postmodernistas. Desde una perspectiva histórica, esta autora vivió acontecimientos cruciales para la historia de Europa, como la guerra de guerrillas en Irlanda, más conocida como *The Troubles*, que desembocó en la independencia de Irlanda, el estallido de las dos guerras mundiales, los cambios en los roles sociales de hombres y mujeres provocados, en parte, por las presiones de los sucesivos movimientos feministas y, finalmente, el desarrollo y evolución de la era nuclear.

Este estudio tiene como objetivo primordial analizar hasta qué punto la obra de Bowen –en apariencia un modelo de estabilidad y sumisión a las convenciones literarias del pasado- es, sin embargo, precursora de los cambios fundamentales que impulsaron el desarrollo de la narrativa del siglo XX al centrarse en la cuestión de la identidad del sujeto, en las dificultades de comunicación del ser humano y en la preocupación por el paso del tiempo. A través del análisis exhaustivo de algunas de sus novelas, considero que todavía es posible realizar un acercamiento crítico novedoso y ecléctico a la obra de una autora prolífica, respetada y admirada en su tiempo, pero relegada hasta muy recientemente a un segundo plano por una gran parte de las tendencias críticas más influyentes.

Investigar la narrativa de Bowen implica iniciar una aproximación distinta a los orígenes de la narrativa del siglo XX. Profundizar en su obra implica ignorar su aparente conservadurismo, su supuesta estabilidad narrativa, convencionalmente considerada como heredera y digna representante de un realismo puro e incorrupto, si acaso ligeramente intoxicado por el empuje del experimentalismo modernista. Una lectura pormenorizada de sus obras inevitablemente debe cuestionar las concepciones críticas más tradicionales que invariablemente han tratado de asimilar e incluir todo lo novedoso en categorías preexistentes. Explorar el contenido de sus obras solamente puede ser efectivo si se realiza desde un espacio neutral, no etiquetado, que exige que tanto el lector como el crítico se despojen de sus prejuicios literarios, que abandonen el canon, las ideas preconcebidas y que, con rigor científico y sensibilidad artística, traten de vencer la tendencia a incluir a los personajes, argumentos y estilo de un autor en el esquema estabilizador de los estudios críticos preexistentes.

En primer lugar, el objetivo primordial planteado por este trabajo ha sido cuestionar aquellos juicios críticos que se han empeñado en analizar la producción literaria de Bowen a través de un prisma estrictamente realista. La dificultad que la obra de esta autora plantea al lector para distinguir entre realidad y ficción, la novedad en la técnica de caracterización (basándose en un nuevo concepto de identidad, real o imaginaria), la inestabilidad en la propia identidad de los personajes y la incertidumbre que invade la acción misma obligan a reevaluar la obra de Bowen y a excluirla definitivamente de los parámetros realistas en los que hasta hace poco se encontraba recluida.

Al centrar este estudio en sus novelas – excluyendo el análisis pormenorizado de sus numerosos relatos cortos, libros de viajes, sus reseñas y ensayos literarios - pretendo enfatizar la fuerza perturbadora, la capacidad para sorprender, desestabilizar e incluso conmocionar al lector que Bowen desarrolló de manera muy particular en esta forma literaria. Al dedicar una buena parte de este estudio al análisis de las novelas que escribió en los años de posguerra –*The Heat of the Day* (1949), *A World of Love* (1955), *The Little Girls* (1964) y *Eva Trout* (1968)– pretendo legitimar el interés literario por estas obras, algunas de las cuales fueron duramente criticadas incluso por los que habían admirado su narrativa anterior. Si bien es cierto que las ideas expresadas en toda su producción literaria dejan traslucir una profunda dimensión existencial, considero que es precisamente en sus últimas novelas en las que la madurez en el empleo de recursos estilísticos y la habilidad para conferir mayor complejidad a la estructura narrativa

obligan al lector a mantener alerta su capacidad de percepción y a buscar, con más interés si cabe, sus propias respuestas. En consonancia con mi interés por explorar la manera en que la lectura de un texto está determinada por los rasgos inherentes al propio texto, y entendiendo que todo texto es “incompleto”, es decir, que necesita ser completado durante la lectura, considero que estas últimas novelas –por su madurez estructural y su complejidad estilística- exigen por parte del lector tanto “a faithful reading” como un “individual response” (51), lo que indudablemente las hace más atractivas como temas de estudio.

Con la elección de un amplio pero deliberadamente limitado número de obras como tema principal de estudio, pretendo demostrar que lo que en un principio aparecía en estado embrionario en sus primeras obras surge después con mayor fluidez, énfasis y precisión en sus obras de madurez. El tema de la identidad, que se presagiaba importante en cada uno de sus primeros escritos, alcanza pleno desarrollo en *Eva Trout*, en donde la protagonista, “the giantess” (*ET*:12), trata desesperadamente de aprender a “existir” como ser humano, buscando ser capaz de expresarse y de mantener una identidad estable. La dificultad para expresarse, para encontrar cauces efectivos de comunicación con los otros, que ya se manifestaba en *The Last September* y en *The Hotel* a través de pequeños malentendidos cotidianos, adquiría dimensiones extraordinarias en *The Heat of the Day*, la novela de Bowen que mejor reflejaba la imposibilidad de comunicación libre y fluída en un ambiente bélico, llegando posteriormente a su momento de mayor tensión experimental en *Eva Trout*. (52) El desinterés y la incapacidad de los angloirlandeses para asumir la realidad, personificada por Lady Naylor en *The Last September*, presentaba después en *A World of Love* unas consecuencias devastadoras, que obligaban a los descendientes de esa clase social a enfrentarse a la crudeza del estado de aislamiento, decadencia e incomunicación que posteriormente padecieron en suelo irlandés. Las tensiones sexuales entre personajes del mismo sexo, inicialmente exploradas en *The Hotel* y tímidamente expresadas por Lois en *The Last September*, aparecían después claramente desarrolladas en el personaje de Clare en *The Little Girls*. El mono-mascota de Henrietta en *The House in Paris*, tímido representante de “the uncanny” (lo misterioso, lo oculto), se proyectaba con mayor rotundidad en el maligno amigo invisible de Maud –“her familiar”- en *A World of Love*. La preocupación obsesiva de Uncle Bill, en *The House in Paris*, por el paso del tiempo se proyectaba después en la dependencia que los personajes de *A World of Love* tenían con respecto al pasado y su consecuente despreocupación por aquello que estaba

ocurriendo o iba a ocurrir en el futuro, lo que ellos asumían como “a total irrelevance of Time in the abstract.” (*WL*: 21) Si a estos ejemplos de evolución temática añadimos la evolución estilística de Bowen y su mayor concentración en los aspectos madurativos de la personalidad de sus personajes, el resultado es el análisis de un número nutrido de obras de juventud y de madurez de una autora comprometida, capaz e inteligente, que trató con especial intensidad los problemas inherentes a la condición humana y al momento histórico en el que le tocó vivir.

Con estas consideraciones en mente, examinaré en primer lugar los temas que considero fundamentales en la obra de Bowen, desarrollados, como he comentado anteriormente, a lo largo de toda su narrativa, pero llevados a posiciones extremas en sus obras de madurez: la difícil línea divisoria entre realidad y ficción; la trascendencia del tiempo y la memoria –con sus diferentes versiones y manifestaciones, sobre todo en lo referente al peso del pasado y a la importancia de la herencia y del legado que queda para la posteridad-; la presencia constante de la muerte en los momentos de mayor vitalidad y los estados de trance asociados a esa amenaza constante de disolución; y, finalmente, la compleja pero trascendental cuestión de la identidad del ser humano, planteada en estrecha relación con las múltiples y variadas dificultades que sus personajes encuentran para mantener una comunicación fluida y eficaz con sus semejantes. Aunque, como es lógico, todos estos temas aparecen en sus obras estrechamente relacionados entre sí, he creído oportuno desarrollar cada aspecto por separado, analizando en cada caso aquellas obras en las que encuentro aportaciones más relevantes o representativas del pensamiento de esta autora con respecto a cada uno de los grupos temáticos investigados. Aunque en ocasiones ha sido de extrema utilidad estudiar la evolución cronológica de un grupo temático determinado, no ha sido mi objetivo rastrear de manera sistemática el desarrollo evolutivo de cada uno de ellos en las sucesivas obras de Bowen. Así mismo, tampoco he pretendido establecer un paralelismo exhaustivo entre el tratamiento de cada uno de los temas en sus obras de juventud y en sus obras de madurez. Aun así, las referencias a la evolución cronológica de los temas y la constatación del empleo de la intertextualidad como recurso literario ampliamente favorecido por Bowen han condicionado enormemente mi perspectiva analítica, con resultados desde mi punto de vista enormemente novedosos y enriquecedores.

La segunda parte de mi estudio está dedicada a analizar los recursos estilísticos y las estrategias lingüísticas empleadas por Bowen para desarrollar los temas expuestos en

los diferentes apartados del segundo capítulo. De la dificultad para trazar una línea divisoria entre realidad y ficción deriva la insistencia con que Bowen reflejó en su prosa aspectos de la ficción cinematográfica y teatral, así como las continuas referencias a las máscaras, las puertas de acceso, los disfraces y los objetos cotidianos que servían para realzar u ocultar la identidad de sus personajes. Relacionado con el tema del paso del tiempo está el interés de Bowen por reflejar el presente histórico de la narración, por incluir en sus obras las manifestaciones sociales y culturales de cada momento histórico y por predecir su posible proyección futura. Así mismo, su preocupación por detallar las diferentes maneras de percibir el tiempo y de medirlo, su persistencia en reflejar las etapas de tránsito en el desarrollo de la personalidad –fundamentalmente la infancia y la adolescencia – y, finalmente, su interés por analizar el pasado angloirlandés y la importancia concedida a la necesidad de conservar la herencia cultural de su grupo son rasgos característicos de Bowen, derivados de su profunda preocupación por constatar la interacción constante entre la memoria y la imaginación. (53)

A través de mis sucesivos análisis pretendo demostrar la honestidad de Bowen al reflejar con el mayor distanciamiento posible aquellos temas que tanto la obsesionaban, fundamentalmente la importancia del pasado como fuente de inspiración artística, el peso de las tradiciones y la necesidad de mantener viva la herencia social y cultural de los antepasados. (54) De todo ello derivó el genuino interés de Bowen por distinguir los diferentes factores que componen e intervienen en la configuración de la memoria individual y colectiva de ser humano y por afirmar la importancia de las vivencias infantiles en la configuración de la personalidad adulta del individuo. El interés que tenía por investigar los aspectos relacionados con la muerte y la disolución explica su tendencia a incluir en sus obras imágenes relacionadas con la enfermedad, los cadáveres y los enterramientos, y su notoria proclividad a mantener a los personajes en estados de debilidad, trance o catarsis, es decir, a situarlos en las etapas próximas al estado de extinción absoluto y definitivo que habitualmente identificamos con la muerte.

La dificultad de las protagonistas de las novelas de Bowen para encontrar la manera de formarse una identidad propia y definitiva que les permitiera desenvolverse con soltura en el ambiente social al que pertenecían era el motor que las impulsaba a una búsqueda constante de figuras maternas fuertes, seguras y estables con las que a menudo entablaban una relación de identificación o de sometimiento y que, en última instancia, les servían de modelo a partir del cual trataban de diseñar su proceso

formativo individual. De la incapacidad que las protagonistas tenían para establecer cauces fluidos de comunicación con otros personajes derivaba su tendencia al aislamiento. La necesidad de forjarse una identidad estable les impulsaba al movimiento constante, que no era más que una forma de huida permanente de su entorno y de sí mismas.

Por otra parte, de la importancia conferida por Bowen a las manifestaciones del tiempo narrativo, sobre todo a las que entablaban conexión con el pasado, así como la trascendencia adquirida por el lugar o lugares en donde se desarrollaba la acción, conformaban en gran medida la línea evolutiva de su estilo. Como ella misma confesaba: “I am, and am bound to be, a writer involved closely with place and time; for me these are more than elements, they are actors.” (*MT*: 123) En base a esto, la tercera parte de este estudio se propone demostrar en qué medida el tratamiento del entorno físico y del emplazamiento geográfico en sus obras era crucial para la ambientación de la acción, para el desarrollo del tema y para la mejor caracterización de los personajes.

A continuación, apoyándome en la importancia que las referencias simbólicas tenían en la narrativa de Bowen, he considerado necesario incluir un capítulo dedicado a investigar algunos de los símbolos e imágenes más recurrentes y significativos en sus obras, tratando de averiguar la función asignada por Bowen a cada uno de ellos en el desarrollo de sus temas más recurrentes. De tal manera que el carácter alegórico de los personajes, nombres, lugares y objetos se ha ido haciendo más evidente al relacionarlos con elementos de la mitología grecolatina, con elementos míticos propios de la tradición cristiana y con imágenes literarias propias del subconsciente colectivo.

En estrecha relación con los aspectos míticos y simbólicos que pueden ser detectados en las obras de esta autora está el tratamiento de la intertextualidad, es decir, la capacidad que demuestra tener su literatura para evocar obras anteriores o contemporáneas propias o de otros autores. En una escritora tan consciente de la riqueza que le aportaron sus lecturas de infancia y tan proclive a analizar la obra de una gran variedad de autores pretéritos y contemporáneos suyos, es natural suponer que hubo una gran variedad de autores que influyeron en su manera de entender y, posteriormente, de hacer literatura. Tanto es así, que no parece gratuito afirmar que la obra de Bowen adquiere verdadera identidad artística precisamente cuando es puesta en relación con la de otros autores pertenecientes a la misma tradición literaria a la que ella pertenece, y eso es precisamente lo que he tratado de hacer con este estudio. Así mismo, la seriedad con que asumió su condición de artista y la importancia que concedió a la ficción como

forma indispensable de comprender la realidad propiciaron en ella una tendencia al autoanálisis y a la reflexión seria y rigurosa sobre su propia concepción literaria, todo lo cual aportó a sus composiciones una profundidad y una sutileza verdaderamente notables.

Finalmente, el análisis pormenorizado de todos estos aspectos me ha permitido tratar de descifrar las claves literarias propias de su mundo de ficción, anotando y clasificando a los personajes más recurrentes, analizando los rasgos más característicos de los lugares en los que transcurre la acción, los objetos más significativos y, finalmente, clasificando los aspectos temáticos propios y característicos de su obra de ficción. Finalmente, el estudio profundo y pormenorizado de estos elementos claves en sus novelas me ha permitido apreciar su profunda singularidad artística y me ha otorgado la confianza suficiente para valorar con mayor objetividad la trascendencia de su contribución artística a la tradición literaria occidental.

2.1 La sutil línea divisoria entre realidad y ficción.

“Though a generation was mown down (during the war) his death seemed to (Antonia) an invented story.” (*WL*: 4)

“He did not seem possible –did not seem likely, even. Nothing authenticated him as a ‘living’ being. A figure cut from a picture but now pasted on to a black screen. To be with him was to be *in vacuo*.” (*ET*:44-5)

“Miss Fitzgerald hurried out of the Hotel into the road. Here she stood still, looking purposelessly up and down in the blinding sunshine and picking at the fingers of her gloves. She was frightened by an interior quietness and by the thought that she had for once in her life stopped thinking and might never begin again.” (*H*:5)

Leído con detenimiento, este primer pasaje de *The Hotel* permite intuir algo que una lectura pormenorizada de sus obras acaba finalmente por demostrar: que la narrativa de Bowen explora con verdadera precisión la alternancia de movilidad e inmovilidad en el pensamiento de los personajes, distorsionando al mismo tiempo los límites entre lo que ocurre en su interior y los acontecimientos que transcurren en el mundo exterior. Este rasgo de inestabilidad en el pensamiento de los personajes es peculiar y característico de todas las obras de Bowen y tiene como resultado inmediato una dificultad permanente en los personajes para establecer límites claros entre lo pensado y lo ocurrido, entre lo imaginado y lo real, lo cual constituye uno de los rasgos más característicos de las narraciones de esta autora.

Como Lennard J. Davis explica en *Resisting Novels: Ideology and Fiction* (1), el fundamento de la novela como género literario generalmente se sustenta en el mito de que sus personajes son o pueden llegar a ser reales. Para Davis, la diferencia única y fundamental entre los personajes de ficción y los seres reales es que los primeros existen como parte de una estructura narrativa coherente mientras que los segundos desarrollan su existencia fuera del texto. Dado que la personalidad humana es compleja, misteriosa y carente de una estructura externa en la cual integrarse, la novela, al proporcionar esa estructura, puede servir de medio para superar el sentimiento de alienación que siente el lector, creando ilusiones de personalidades plenas con las que poder identificarse, ayudándole a racionalizar la complejidad de su propia subjetividad humana.

En la narrativa de Bowen, estas convenciones propias de la novela realista amenazan frecuentemente con romperse porque los mismos personajes parecen insistir

en su propia condición de seres ficticios, dificultando enormemente e incluso anulando con ello toda posibilidad de identificación por parte del lector (2). Además, imitando al artista que inventa personajes de ficción, en las obras de Bowen los propios personajes imaginan a los que les rodean, a los otros, acentuando así la condición de seres ficticios que unos y otros comparten. (3) Este hecho ha sido observado por Hoogland quien, haciendo referencia al personaje principal de *Eva Trout*, consideraba que su tamaño desmesurado, su aspecto inarmónico y su incapacidad para expresarse en un lenguaje coherente desafiaban la tendencia a la identificación que habitualmente se produce entre los personajes protagonistas de las obras de ficción y el público lector. Las implicaciones de esta excepcionalidad en las obras de Bowen ponen de manifiesto la imposibilidad humana de alcanzar el pleno autoconocimiento y, por añadidura, exponen la dificultad igualmente insalvable que todo ser humano tiene para llegar a conocer a los demás. Este proceso desintegrador de Bowen de las convenciones epistemológicas básicas tiene como consecuencia directa el cuestionamiento de la validez ideológica de las reglas del realismo clásico, como así lo manifiesta Hoogland: “Being inexplicably large, and largely unexplained, (she) defies the readers’s desire for identification and, since psychological identification is a necessary part in the process of subject formation, critically affects us in our own sense of self. Insofar as identity formation is an ideological process in which novelistic discourse is structurally inscribed, a character as baffling as Eva Trout not only exposes the impossibility of knowing either oneself or any other human being; it also undermines the ideological economy of classic realism as such.” (4)

Así pues, al aproximarse a esta narrativa en apariencia realista, resulta extremadamente perturbador observar cómo se desintegran los límites del juego narrativo, en donde los personajes –ignorando las reglas de la ilusión realista- se sitúan y desarrollan su existencia al margen de lo real, percibiendo que los que les rodean no solamente forman parte del mundo de lo ficticio, sino que, además, se constituyen en representación de su propia vida, de su propia ficcionalidad. Bennet y Royle argumentan que precisamente es esta percepción de su propia ficcionalidad lo que mantiene a algunos de los personajes de esta autora en estados de trance e inmovilidad continuada .

En efecto, ya en 1945, en “*Notes on Writing a Novel*”, la propia Bowen se hacía eco de esta peculiaridad de sus personajes y, admitiendo sus repercusiones argumentales, comentaba:

“Someone remarked, Bowen characters are almost perpetually in transit ... I agree, Bowen characters are in transit consciously. Sensationalists, they are able to re-experience what they do, or equally, what is done to them, every day... But then, is this not so with all persons, living or fictional?” (MT: 286)

En efecto, en un ejercicio constante de recapitulación, de (re)experimentación de lo vivido, estos “sensationalists” pasaban por periodos de inmovilidad, de parálisis y de incapacidad física para realizar movimiento alguno. Estas etapas de su existencia están, en opinión de Bennet y Royle, intrínsecamente relacionadas con su incapacidad para diferenciar la realidad de la ficción, lo real de lo recordado o imaginado. Sin duda alguna, en una u otra medida, todos los personajes protagonistas –Sydney (*The Hotel*), Emmeline (*To the North*), Lois (*The Last September*), Portia (*The Death of the Heart*), Leopold (*The House in Paris*) y Eva (*Eva Trout*)- son curiosamente incapaces de comprender su propia existencia porque no consiguen diferenciarla de la ficción. Además, esta incapacidad condiciona no solamente su propia existencia, sino la de los que les rodean. Es significativo, por ejemplo, que la mayor parte de las jóvenes protagonistas de las novelas de Bowen consideran las vidas de los otros personajes en términos visuales y cinematográficos, equiparándoles con figuras representadas en cuadros, con estatuas en movimiento -es decir, con representaciones meramente visuales- que solamente se ponen en movimiento en determinadas ocasiones, cuando verdaderamente resulta imprescindible su presencia, para, una vez finalizada su actuación, volver inmediatamente a adoptar la inmovilidad más absoluta. Por esa razón, el narrador de las novelas de Bowen, consciente de la tendencia a la pasividad que esto implica y del peligro argumental que esto conlleva, (5) a menudo trataba de contrarrestar ese estatismo alternando los pasajes carentes de dinamismo con escenas de personajes en movimiento, con alusiones a continuos viajes y con una auténtica profusión de medios de transporte que parecían empeñados en filtrarse e invadir las páginas de las novelas de Bowen:

“I may, too, impart to some of my characters, unconsciously, an enthusiastic naïvety with regard to transport which in my own case time has not dimmed. Zestfully they take ship or board planes: few of them even are blasé about railways. Motor-cars magnetize them particularly. Bicycling, which is a theme-song in *A World of Love* and part of *The Little Girls*, began for me only when I was thirteen ...” (MT: 286)

Con mayor frecuencia, sin embargo, el lenguaje empleado por el narrador y por los mismos personajes contrastaba con todo esto al reflejar la inmovilidad y la rigidez de una sintaxis empeñada en imitar el estatismo de los personajes, buscando la fijación del lector en el inmovilismo semántico o morfológico de determinadas partículas de importancia capital en las descripciones:

“Shall we walk somewhere?” With an expression of being still, though with even greater indifference, at anybody’s disposal, she nodded backward indefinitely in the direction of the hills.” (*H*: 123).

En esta frase tomada de *The Hotel*, la duplicidad semántica intencionada de “still” mostraba la voluntad de Bowen por conferir a la sintaxis del texto una tendencia notable al inmovilismo, al titubeo, a la pasividad casi hipnótica, lo cual favorece lo que Bennet y Royle denominan “a catatonic reading, a fixation on the undecidable reference of a particle.” (6) Entre otras cosas, esta característica permanente en las obras de Bowen la convirtió en una verdadera maestra en conferir al lenguaje la duplicidad necesaria para sumir al lector en una perpetua sensación de suspense, para mantener su atención fijada en el estatismo y en la atemporalidad del pensamiento.

Consecuencia directa de esto es la tendencia del narrador a mantener una intensa concentración en las reflexiones de los personajes. En efecto, en la mayor parte de las novelas analizadas, el lector no solamente tiene acceso a los pensamientos de los protagonistas, sino que estos mismos pensamientos son objeto de reflexión y debate por parte del resto de los personajes. En *The Hotel*, el narrador manifestaba que Sydney era considerada más inteligente que los demás y, por lo tanto, sus pensamientos solían representar un misterio para los otros personajes. Veronica, por ejemplo, a menudo se cuestionaba sobre el objetivo de las profundas y prolongadas reflexiones de Sydney: “Veronica thought Sydney queer, rather interesting, and wondered what she could possibly be thinking so hard about all the time.” (*H*: 31). También Harrison, uno de los personajes principales en *The Heat of the Day*, con frecuencia reflexionaba sobre la naturaleza de la memoria propia y ajena, sobre el carácter mecánico de sus pensamientos y sobre la recurrencia de los sueños: “It’s queer how a thing comes popping back and back to one’s mind –something gone, but one cannot be sure what.” (*HD*: 130) En otras ocasiones, este mismo personaje se permitía incluso hacer conjeturas sobre el carácter de las reflexiones de Stella, la protagonista de la obra: “How about those ideas of yours, all the same? If you want to know how I know you’ve been thinking things over, all I say is, look at the way you’ve been checking up!” (*HD*: 131)

En otras ocasiones era el narrador el que nos permitía el acceso directo a las reflexiones de los personajes:

“ Stella, holding Robert’s hand below the level of the window sill as they watched the performance, passed from wishing he and she had children to wondering what such children would have been like.” (HD: 122)

Otro efecto inmediato de esta insistencia por reproducir las reflexiones de los personajes es que, a menudo, la percepción que el lector tiene de la pasividad o dinamismo argumentales, de la eficaz o ineficaz estructuración de una obra, está íntimamente relacionada con las características psicológicas de los personajes principales. Esto resulta especialmente patente en sus últimas novelas, en especial en *Eva Trout*, una de las menos beneficiadas por la crítica literaria, en la que el personaje principal demostraba tener graves problemas para mantener una identidad propia y estable, y adolecía de una capacidad expresiva mínima para poder ser considerada socialmente aceptable, por lo que su pensamiento era inconexo y desestructurado.

Por otra parte, también los lugares (el hotel, en *The Hotel*; Danielstown, en *The Last September*; el piso parisino de Mme Fisher en *The House in Paris*; Londres y Holme Dene en *The Heat of the Day*, Montefort en *A World of Love* o Cathay en *Eva Trout*) solían reflejar los aspectos emocionales más característicos de aquellos que vivían en su interior. Los personajes a menudo aparecían ante el lector inmovilizados en actitudes y posturas características, perfectamente enmarcados por los lugares que habitaban e interactuando plenamente con ellos:

“Nothing can happen nowhere. The locale of the happening always colours the happening, and often, to a degree, shapes it. Scenes, scenes ... give the happening the desired force ... Scene is only justified in the novel where it can be shown, or at least felt, to act upon action or character. In fact, where it has dramatic use.” (MT: 283)

A pesar de que en el capítulo dedicado a estudiar los efectos de los lugares, los paisajes y el entorno en la narrativa de Bowen se desarrollará este punto en mayor profundidad, merece la pena recordar que, contrastando con las escenas en las que predomina el movimiento y el empleo literario de diferentes medios de transporte (especialmente frecuentes en *To the North*), existen multitud de lugares representados en sus obras que reflejan la ausencia de movimiento, la inmovilidad casi permanente que se proyecta y acaba invadiendo las vidas de los personajes que lo frecuentan. Así pues, las vidas de los que habitan estos espacios son vidas paralizadas en el momento,

en el presente narrativo, y su estatismo interno determina enormemente la estructura narrativa de las novelas en las que aparecen.

Centrándose en la recurrencia de este aspecto propio de la narrativa de Bowen, Bennet y Royle han llegado a afirmar que algunas de sus obras pueden describirse como la dramatización de la pasividad. (7) En efecto, es frecuente constatar en todas sus narraciones la existencia de un personaje principal (Sydney, Lois, Portia, Leopold, Stella, etc) en torno al cual se constituye el eje principal de la novela, y cuyo inmovilismo e indecisión se convierten en el motor fundamental del relato. Además de los protagonistas, todos los personajes, en algún u otro momento, padecen una tendencia irresistible a la pasividad, sufren ausencias, entran en estados de trance o experimentan las sensaciones propias de los que se encuentran en un estado de semiinconsciencia. Tal es el caso de Stella, en *The Heat of the Day*, quien “... pressed her thumb against the edge of the table to assure herself this was a moment she was living through –as in the moment before a faint she seemed to be looking at everything down a darkening telescope.” (HD 114) Este ejemplo no ha sido elegido al azar, sino que refleja otra de las características propias de esa pasividad de los personajes de Bowen, que se refleja en el hecho de que a menudo son los objetos cotidianos los que actúan de conectores e intermediarios o, por el contrario, los que sirven de impedimento y actúan de pantalla, interfiriendo o facilitando la comunicación del personaje con la realidad:

“Nothing more psychic than Mrs Kelway’s tea table, with its china and eatables, interposed between them: the tea table, however, was in itself enough... She saw the Kelways suspended in the middle of nothing...” (HD: 114)

Así mismo, en la misma medida en que existe una influencia incontrolable de la realidad circundante sobre el pensamiento de los personajes, también el pensamiento actúa directamente sobre los cuerpos y objetos cotidianos, lo cual contribuye a convertir las reflexiones en algo físico, a transformarlas en objetos o seres reales que pueden ser percibidos por los sentidos. En *The Last September*, los pensamientos son luces (LS: 105), pececillos (LS: 174) y, en ocasiones, pueden identificarse con un hombre desconocido. (LS: 34) En *The Heat of the Day*, las ideas son flores: “... some ideas, like dandelions in lawns, strike tenaciously: you may pull off the top but the root remains, drives down suckers and may even sprout again.” (HD: 75) y la mente calculadora de Harrison se asemeja a un recipiente rebosante de agua turbia y opaca en la que sus pensamientos se identifican con extraños e inquietantes peces: “His mind was, where

she was concerned, a jar of opaquely clouded water, in which, for all she knew, the strangest fish might be circling, staring, turning to turn away.” (HD: 30)

Esta tendencia premeditada y consciente a la prosopopeya, es decir a otorgar a los pensamientos los rasgos de los seres animados o de objetos inanimados, resulta tremendamente rompedora porque consigue diluir el dualismo clásico entre lo corpóreo y lo mental. Como consecuencia de esto, la narrativa de Bowen representa el poder del pensamiento –o, lo que es lo mismo, de la ficción- para crear, inventar, construir y animar. Todo lo cual significa que en sus obras todo lo pensado, por el mero hecho de serlo, puede llegar a existir, puede tomar forma física y es, finalmente, capaz de corporeizarse. Como Bennet y Royle apuntan, todas las obras de Bowen exploran el poder creador del pensamiento y la capacidad animadora de la ficción literaria: “*The Last September*, like all of Bowen’s novels, suggests the power of thought to figure people, which is to say that if characters in novels are being thought, then these characters are people: people being thought, figures out of a book.” (8)

Sin duda alguna, esta afirmación sobre la obra de Bowen acaba por cobrar verdadero sentido cuando se compara con un comentario anterior de la misma autora, quien al reflexionar en *The Mulberry Tree* sobre el poder creador de la ficción, llegó a equipararlo con la fuerza irreductible de la realidad misma:

“When I write, I am re-creating what was created for me. The gladness of vision, in writing, is my own gladness, but not at my own vision. I may see, for instance, a road running uphill, a skyline, a figure coming slowly over the hill – the approach of the figure is momentous, accompanied by fear or rapture or fear of rapture or a rapture of fear. But who and how is this? Am I sure this is not a figure out of a book?” (MT: 53).

A excepción de *The Little Girls* y *Eva Trout* - en las que conscientemente situaba al narrador en la periferia del pensamiento de los personajes, dejando que sus acciones hablaran por sí mismas- Bowen habitualmente diseñaba a los personajes a partir de sus pensamientos, de las reflexiones propias y, sobre todo, a partir de los efectos de las reflexiones ajenas.

Así, rompiendo con la tradición metafísica occidental, que concebía al ser humano como dotado de una identidad estable y capaz de hacer uso del lenguaje para expresar su pensamiento y sus sentimientos sobre todo aquello que le rodeaba, Bowen más bien pareció hacerse eco de las teorías psicoanalíticas de su contemporáneo J. Lacan (9), quien defendía que la identidad del ser humano se genera a partir del

lenguaje. Así pues, entendiendo como Lacan que el concepto de identidad no puede disociarse de la existencia del lenguaje, en la narrativa de Bowen los personajes en gran medida existen porque son lenguaje, es decir, porque son pensamiento. Desde *The Hotel*, su primera novela, hasta *Eva Trout*, la última obra que entregó a la imprenta, el conjunto de la narrativa de Bowen parece convocar y legitimar el poder creador del pensamiento y, en última instancia, la capacidad del lenguaje como reflejo del pensamiento para generar realidades.

Por eso, al analizar el fundamento autobiográfico de *The Last September*, Hoogland no dudó en observar la dificultad planteada en todas las obras de Bowen para distinguir entre la realidad y la ficción. Eso es lo que indujo a Hoogland a negar que Bowen tuviera intención alguna de mantener en su obra una separación clara entre lo real y lo ficticio: “Bowen (did not) maintain a strict and straightforward separation between fiction and what she, in fact, called real life. Indeed, she discounted the traditional distinction, both on account of its untenability and on literary grounds.” (10) Obviamente, de estas convicciones teóricas que Hoogland asignó a Bowen no pudo sino surgir una técnica de caracterización propia por la cual el narrador se ve constantemente obligado a reflejar el desarrollo mental de sus personajes o incluso a centrarse de manera exclusiva en su particular proceso de reflexión permanente. Además, como por otra parte ocurre con toda obra de ficción, dado que los personajes han cobrado vida a través del lenguaje, es decir, son resultado de la escritura, en su identidad no pueden sino reflejarse y confluir los pensamientos y reflexiones de los otros personajes, del narrador y posteriormente, durante la lectura, del lector mismo.

De esta reflexión deriva otra de las características fundamentales de la narrativa de Bowen: el concepto de identidad del ser humano está íntimamente relacionado con su dimensión social. De manera mucho más evidente que en las obras de otros autores contemporáneos suyos, los personajes de Bowen son contruidos por las percepciones de otros, lo cual implica que para esta autora la identidad del ser está fundamentada en la percepción y en la capacidad de ficcionalización del otro. De nuevo Bennet y Royle, en una evidente tendencia deconstructivista, llevan esta idea al extremo y defienden que, en las obras de Bowen, no existe otra posibilidad de existir si no es a partir de los pensamientos de otros que son a su vez ficciones, es decir, productos del pensamiento y la reflexión de unos terceros, y así sucesivamente. (11) Estas atinadas reflexiones no parecen tan radicales cuando son contempladas a la luz de los propios textos de Bowen. Ya en su primera novela, *The Hotel*, la protagonista comenzaba sorprendiendo al lector

y alarmándose a sí misma al cuestionar su propia existencia y al fundamentarla en la atención que alternativamente le otorgaba o negaba Mrs Kerr:

“Sydney was silent, stung by a sudden suspicion that Mrs Kerr did not really believe in her tennis at all. If she did not exist for Mrs Kerr as a tennis player, in this most ordinary, popular of her aspects, had she reason to feel she existed at all? It became no longer a question of –What did Mrs Kerr think of her?– but rather –Did Mrs Kerr ever think of her? The possibility of not being kept in mind seemed to Sydney that moment a kind of extinction.” (*H*: 25)

Queda por tanto patente que, además de reflexionar y pensar por sí mismos, los personajes de Bowen también son pensados por los demás. Por esa razón, a menudo aparecen aprisionados en los parámetros cognitivos de los otros, mostrándose entonces incapaces de escapar de la inmovilidad impuesta por las preconcepciones y construcciones mentales de sus familiares. De manera parecida, en *The Last September*, la joven Lois sentía que el hecho de ser objeto de murmuraciones por parte de los otros inquilinos de Danielstown tenía la capacidad de moldear su destino, de recluirla en un esquema vital impuesto y diseñado por los demás. Cualquier comentario que escuchaba sobre sí misma invariablemente se convertía en una siniestra revelación, capaz de anular su voluntad y de erradicar su propia individualidad. Por eso, cuando por casualidad Lois escuchó una conversación en la que se discutía la posibilidad de enviarla a una escuela de pintura, la sensación de pánico que experimentó puede parecer desmedida a los ojos del lector pero, desde su perspectiva como personaje, está perfectamente justificada:

“Was she now to be clapped down under an adjective, to crawl round lifelong inside some quality like a fly in a tumbler?” (*LS*: 60)

Con estas consideraciones en mente, es ineludible constatar que el mundo de Bowen está centrado en la interacción que mantienen todos sus personajes, en el poder creador y destructor del lenguaje, en la importancia de las relaciones humanas y en la vigencia de las normas sociales como fórmulas para regular la convivencia entre los seres humanos. De manera muy significativa, años atrás uno de los personajes en *The Hotel* ya había identificado la soledad y el aislamiento social con su propia anulación como persona:

“It’s not, of course, that I’m nervous, but I really begin to feel –if you’ll understand my saying anything so extraordinary- as if I didn’t exist. If somebody does come to the door or the telephone does ring, I’m almost surprised to find I’m still there.” (*H*: 86)

En las obras de Bowen, incluso los pensamientos más íntimos y secretos de sus personajes permanecen atrapados en esas redes de relaciones sociales. Posiblemente ésta es la razón por la cual su obra fue durante mucho tiempo clasificada como “a narrative of manners”, heredera directa de la narrativa de Jane Austen, en cuyas novelas predominaban los entramados de relaciones humanas, que a su vez formaban parte de otros entramados sociales con los que a su vez se fundían e interactuaban, y así sucesivamente.

Como en las novelas de Austen, en *The Hotel* y en *The Last September* el peso de la relaciones sociales era tan notorio que, en algunos personajes, el hecho de no ser pensados por otros se manifestaba en una especie de extinción. (12) Con respecto a esto, John Hildebidle detectó en los personajes de Bowen una tendencia a mostrar “a radical detachment”, que en su opinión se manifestaba no solamente en una tremenda facilidad para automarginarse, sino que además se proyectaba en un sentimiento compartido de desconfianza en el amor, en una profunda e irreparable inestabilidad familiar y, finalmente, en una dificultad para forjarse una identidad estable. Todos estos rasgos, afirma Hildebidle, conferían a las obras de Bowen “a perilous feeling of non-existence.” (13) Esta tendencia de los personajes a experimentar el peligro de disolución y a alimentar un sentimiento de inexistencia es un rasgo reconocido por W. J. McCormack como propio del carácter anglo-irlandés heredado por Bowen de sus antepasados. (14) Así mismo, también Declan Kiberd, en un estudio postcolonial sobre los rasgos más característicos de la literatura irlandesa, comenta que la obra de Bowen es el resultado de una búsqueda permanente de identidad muy característica entre los miembros de su grupo social: “She wrote not so much to record as to invent a self, a self which lived on the hyphen between “Anglo” and “Irish”. (15)

Seguramente por eso, en todas sus narraciones los personajes sufrían la amenaza permanente de la extinción. En *The Last September*, durante un encuentro fortuito con un rebelde irlandés, la joven Lois lamentaba que éste no se hubiera percatado de su presencia porque el hecho de sentirse ignorada le hacía sentirse también anulada: “... she felt prompted to make some contact: not to be known seemed like a doom: extinction.” (LS:34) Algo similar ocurría con Cecilia en *To the North*, que empezaba a sentirse desaparecer en el momento en que se encontraba sola. En el extremo opuesto se encontraba Leopold, en *The House in Paris*, quien comenzó a existir como personaje en el momento en que fue simultáneamente concebido por su madre y por el narrador. Por su parte, Robert Kelway, en *The Heat of the Day*, pareció tomar conciencia de su propia

inexistencia como persona en el mismo momento en que penetró en el cuarto que su hermana y su madre habían decorado para él en Holme Dene:

“... (the room) could not feel emptier than it is. Each time I come back again into it I’m hit in the face by the feeling that I don’t exist –that I not only am not but never have been. So much so that it’s extraordinary coming in here with you.” (*HD*: 117)

Indudablemente, esta percepción de la propia existencia basada en la percepción que los otros tienen de uno mismo acentúa las verdaderas implicaciones de la vida social: la necesidad de los otros para dar sentido a nuestra vida. Efectivamente, en las obras de Bowen este pensamiento es clave porque, para vivir vidas reales, los personajes necesitan ser imaginados por otros, lo cual implica que el concepto de identidad –que será más ampliamente tratado con posterioridad- está fundamentado en la ficcionalización de los otros. Este detalle aparentemente insustancial explica la fascinación que Bowen sentía por reflejar en sus obras las normas sociales que regían el comportamiento de determinados grupos, considerando el decoro y el artificio de la vida social como reguladores imprescindibles de la convivencia, y por tanto, de la propia existencia. En un artículo titulado “*Manners*”, publicado en *The New Stateman and Nation* durante el año 1937, Bowen reflexionaba sobre el nuevo significado adquirido por lo que se conoce como comportamiento social en el mundo moderno y se lamentaba del declinar de las normas sociales que en el pasado habían regulado con eficacia las formas de interacción social:

“The decline of manners in the grand and fixed sense has made behaviour infinitely more difficult... There is no longer the safety of a prescribed world, of which the thousand-and-one rules could be learnt, in which one could steer one’s way instructed and safe.” (*CI*: 67)

En el meticuloso análisis social desarrollado en este artículo Bowen no ocultaba su profundo malestar por el declinar de un estilo de vida y de unos valores sociales que ella había conocido y respetado, y que consideraba todavía válidos e insustituibles:

“Tradition is broken. Temperament, occupation, success or failure, marriage or active nervous hostility to an original milieu have made nomads of us. The rules we learnt in childhood are as useless, as impossible to take with us, as the immutable furniture of the family home ... Manners were a protection; they also stabilized one.” (*CI*: 68)

Cuatro años después, en su ensayo sobre “*The Big House*” recogido en *The Mulberry Tree*, Bowen volvía a reflexionar sobre el futuro de los miembros de su clase social y sobre el declinar de las tradiciones que ellos perpetuaron, declarando una vez más su adhesión y respeto por las normas reguladoras del comportamiento social que de manera tan efectiva habían prevalecido en el pasado:

“Symbolically the doors of the big houses stand open all day; it is only regretfully that they are barred up at night. The stranger is welcomed just as much as the friend ... But who ever walks in? Is it suspicion, hostility, irony that keep so much of Ireland away from the big house door? ... Or is it the fear that, if one goes into the big house, one will have to be polite? Well, why not be polite? –are not humane manners the crown of being human at all? Politeness is not constriction; it is a grace.” (MT: 29)

Así mismo, Jocelyn Brooke, en uno de los primeros artículos dedicados a analizar la obra de Bowen, destacaba este rasgo de su personalidad como elemento de enorme influencia en toda su obra narrativa:

“Above all things, Miss Bowen is an exceedingly civilized person, both in herself and in her writing –and I am using the word in what I take to be its exact sense. By civilization I mean that complex of habits, tastes, inherited codes of behaviour, etc, which, in a highly organized society, serves as a kind of protective barrier against the barbarous and anarchic elements surviving in that society.” (16)

Así pues, para comprender su defensa incondicional de la vigencia actual de unas normas sociales que muchos de sus contemporáneos ya consideraban caducas es imprescindible recordar que en sus obras las vidas de sus personajes, enmarcadas en la rigidez de las relaciones familiares y sociales en las que se encontraban aprisionados, estaban caracterizadas por la imposibilidad de otro tipo de existencia. Stella Rodney, la protagonista de *The Heat of the Day*, en su afán por romper con las convenciones sociales y por compaginar ese enfrentamiento social con su responsabilidad como madre, entraba en un conflicto psicológico tal que durante una de las visitas de su hijo Roderick, este personaje pareció perder todo contacto con la realidad: “The reality of the fancy was better than the unreality of the room.” (HD:54) Lo que el narrador denominaba “the fancy” era la sensación de desarraigo que Stella sentía, la fractura social con su mundo que le hacía sentirse aislada, suspendida en el vacío, “in a void.” (HD:55) De tal forma que, comparando el sofá en el que se encontraba recostada con

una barca a la deriva, el narrador transcribía cuidadosamente el pensamiento de Stella para reflejar con ello su indefensión y su desconexión social irreparable:

“... In a boat you were happy to be suspended in nothing but light, air, water, opposite another face. On a sofa you could be surrounded by what was lacking. Though this particular sofa backed on a wall and stood on a carpet, it was without environment; it might have been some derelict piece of furniture exposed on a pavement after an air raid or washed up by a flood on some unknown shore.” (HD: 55)

Recordando que, en este contexto, la ausencia de objetos cotidianos dificultaba aún más el enraizamiento -“... between son and mother the absence of every inanimate thing they had in common set up an undue strain ...” (HD 55)-, también Christensen ratifica la evidencia de que en las obras de Bowen las relaciones personales solamente podían adquirir significado si aparecían inscritas en un contexto social y público asumido por los protagonistas: “...even the most personal relationships acquire meaning only by their inscription in material, that is, public contexts.” (17) Como el narrador explicaba en *The Heat of the Day*, ni siquiera el amor filial o la pasión amorosa más intensos eran capaces de contrarrestar los efectos alienantes del ostracismo y del desenraizamiento:

“... Love dreads being isolated, being left to speak in a void –at the beginning it would often rather listen than speak. Even lovers can feel this –how many passions have not been daunted by the hotel room? - ...” (HD: 55)

Así pues, no parece exagerado concluir que en la narrativa de Bowen no hay más base sobre la que poder cimentar la propia existencia que la existencia y el pensamiento de los otros, ni fuerza creadora o destructora tan efectiva como la capacidad que demuestran tener el pensamiento y el lenguaje para inventar o destruir identidades. Por esa razón, considero que Bennet y Royle no van en absoluto descaminados cuando manifiestan que, en última instancia, los personajes de Bowen no son otra cosa que lenguaje y pensamiento.

Llegados a este punto, estamos a un paso de demostrar que la principal transgresión de Bowen consistió en mantener a través de su narrativa que no solamente los personajes de ficción sino también los seres reales pueden llegar a existir en tanto en cuanto forman parte del pensamiento, de la ficción, y en concreto de la ficcionalidad propia de la obra literaria. Esto implica que en la vida y en la obra de Bowen existió una disolución radical de los límites entre los que entendemos como seres reales y los

considerados seres de ficción, produciéndose a menudo una interacción total entre lo real y lo ficticio. Así lo manifestaba la propia Bowen en 1946, mientras reflexionaba en *Out of a Book* sobre los efectos que la lectura había tenido en la configuración de su carácter durante sus años de infancia, y explicaba:

“The overlapping and haunting of life and fiction began, of course, before there was anything to be got from the printed page; it began from the day one was old enough to be told a story or shown a picture book.” (MT: 49)

A juzgar por sus comentarios, sus experiencias vitales y su percepción de la realidad inevitablemente se desarrollaban en un punto de intersección entre el mundo real y el mundo de la ficción:

“(Books) represented life, with a conclusiveness I had no reason to challenge, as an affair of mysteries and attractions, in which each object or place or face was in itself a volume of promises or deceptions, and in which nothing was impossible ... Books made me see everything that I saw either as a symbol or as having its place in mythology ... And obviously, the characters in the books gave prototypes under which, for evermore, to assemble all living people.” (MT: 51)

Llevando esto al extremo, Bennet y Royle explican que el mundo ficticio representado por los lugares y los personajes en la narrativa de Bowen no debe considerarse una invención, un reflejo del mundo real, sino que es más bien el mundo real el que aparece representado en sus narraciones como un reflejo de esos lugares y personajes ficticios. En otras palabras, que el concepto de realidad en las obras de Bowen se aproxima enormemente al concepto de ficción puesto que la realidad vivida por los personajes con frecuencia aparece descrita como una representación ficcionalizada de sí misma: “‘Real’ life is stilled here, presented as a fictional representation of itself. This fictional fantasy of the fantasy of the fictional radically disturbs any possibility of an opposition between the real and the fictional.” (18) Así parecía corroborarlo Sydney, en *The Hotel* quien, en referencia al tipo de vida que vivían los otros inquilinos del hotel italiano, declaraba: “I have often thought it would be interesting if the front of any house, but of an hotel especially, could be swung open on a hinge like the front of a doll’s house. Imagine the hundreds of rooms with their walls lit up and the real-looking staircase and all the people surprised doing appropriate things in appropriate attitudes as though they had been put there to represent something and had never moved in their lifes.” (H:68-9)

Así mismo, esta interferencia constante entre realidad y ficción en la mente de los personajes era a menudo reforzada por la capacidad que las cartas y los diarios tenían para alterar la realidad en la narrativa de Bowen. Basta recordar la fuerza con que el diario de Portia, en *The Death of the Heart*, desencadenaba un torbellino de sensaciones en los otros personajes para tomar conciencia de ello. De todos estos personajes, la más afectada por el contenido del diario era sin duda Anna Quayne, un personaje tan sofisticado en sus relaciones sociales y de un carácter tan dominante que en principio parecía inmune al contenido del diario de una adolescente. “You were mad to touch the thing” (*DH*: 8), le comentaba St. Quentin, un amigo de la familia y escritor de oficio, plenamente consciente por ello del incontrollable poder que toda obra de ficción puede ejercer sobre la realidad. Este mismo personaje de St. Quentin era el que más adelante asumía la tarea de descubrir a Portia la responsabilidad que todo escritor tiene como creador y, por tanto, como potencial manipulador de la realidad:

“You’re working on us, making us into something... You precipitate things. I daresay,” said St. Quentin kindly, “that what you write is quite silly, but all the same, you are taking a liberty. You set traps for us. You ruin our free will.”

“I write what happened. I don’t invent.”

“You put constructions on things. You are a most dangerous girl.”

“No one knows what I do.”

“Oh, believe me, we feel it. You must see how rattled we are by now.”

“I don’t know what you were like.”

“Neither did we: we got on quite well then.” (*DH*:250)

Si entendemos que es muy probable que Bowen asumiera y se identificara con la posición de St. Quentin, el mensaje que recibimos es que ningún producto de la escritura, por muy testimonial que parezca, está libre de interpretaciones y de distorsiones de la realidad. De forma inevitable, en la escritura siempre hay una transformación de aquello que precisamente se desea representar con mayor fidelidad. Ni siquiera un sencillito y escueto diario de adolescente es capaz de reflejar los hechos descritos con absoluta objetividad y transparencia. O quizá precisamente por ser el diario de una adolescente la falta de objetividad sea incluso mucho mayor.

Sin embargo, también es posible interpretar esa misma escena desde la perspectiva opuesta, entendiendo que las palabras de Portia en defensa de su diario son las que podría querer pronunciar la propia Bowen si tuviera que pronunciarse en defensa

de la escritura. Desde este punto de vista, el diario, como elemento literario despojado de las características propias de toda ficción literaria, puede representar el lenguaje transparente y verdadero, opuesto a la sofisticación y falsedad del discurso de St. Quentin, que podría entonces representar el discurso literario dominante: “Portia’s diary represents the characteristic Bownesque’s yearning for a language which is transparent, not opaque, which contains the “truth”, as opposed to the shadows and lies of the dominant discourse.”(19)

En el extremo opuesto de la escritura meramente testimonial se encuentra la ficción pura, producto de la imaginación, del recuerdo o de la recreación artística de las experiencias vividas. En su soberbio y afinado ensayo crítico sobre la obra de Gustave Flaubert, titulado *The Flaubert Omnibus* y publicado en *Collected Impressions* (1950), Bowen hacía referencia a este tema a través de sus comentarios sobre el interés literario del novelista francés por la estética oriental. Como Flaubert, Bowen equiparaba lo vivido a lo imaginado, e incluso daba preponderancia al mundo de fantasía e ilusión procedente de la interacción entre realidad y ficción sobre el mundo de lo meramente real u objetivo:

“As a fantasy, (the East) was the evident antithesis to Normandy –such a compensatory continuous picture is not rare; it is a commonplace of the imaginative nature. What was rare in this (Flaubert’s) particular nature was its intensifications, in any of the few directions it took. ‘Real Life was left to be a residuum –not in, and not worth bringing into, focus.’ (CI: 23)

En este contexto, no debe sorprender que un personaje como Cordelia, precursora del personaje de adolescente inquisidora y entrometida tan frecuente en las obras posteriores de Bowen, afirmase en *The Hotel* que prefería a los personajes de los libros porque solamente existían cuando importaban, cuando sus acciones tenían trascendencia para los demás: “I only like people in books who only exist when they matter.” (H: 127). La misma Bowen había manifestado en numerosas ocasiones a lo largo de su vida literaria la importancia que para ella tenía la ficción, por encima incluso de la propia realidad. En “*Coming to London*”, un artículo recopilado en *The Mulberry Tree*, Bowen comentaba el valor de la escritura como fuente inagotable de información con respecto a una enorme variedad de temas: “Imaginative writing, fiction, was my only data for London till I was nearly twenty.” (MT: 86)

Tampoco es raro comprobar cómo Bowen recurría en sus obras a comparar a las personas que conocía y a los acontecimientos que sucedían a su alrededor con

personajes y situaciones que había conocido anteriormente en los libros. Por ejemplo, en ese mismo artículo, al describir la relación que mantenía con sus amigos y familiares de Londres, esta narradora no dudaba en establecer las comparaciones literarias que creía necesarias para explicar su confianza inquebrantable en el poder de la escritura:

“Theirs (the lives of friends from boarding school) were the first doors I ever saw opening upon interiors –which themselves never seemed quite credible, or at any rate wholly everyday. Leaving my friends behind, I realized that their existences while apart from me were almost literally a closed book, and went back to books capable of being opened –that is, actual ones. Nothing made full sense to me that was not in print. Life seemed to promise to be intolerable without full sense, authoritative imaginative knowledge. Feeling what a book could do, and what indeed only a book could do, made me wish to write: I conceived of nothing else as worth doing.” (*MT*: 87)

Como atenta y pertinaz lectora de la narrativa dickensiana que Bowen fue durante sus años de infancia, es muy probable que hubiera podido comprender a través de Dickens la capacidad de la ficción para determinar, transformar e incluso construir la realidad. En *Great Expectations* (1869), uno de los libros emblemáticos del maestro victoriano, Pip, el huérfano protagonista, visitaba las tumbas de sus progenitores y hacía un significativo intento por determinar la fisonomía y la constitución física de sus padres difuntos, a quienes nunca llegó a conocer, partiendo de las inscripciones grabadas en sus lápidas:

“As I never saw my father or my mother, and never saw any likeness of either of them (for their days were long before the days of photographs), my first fancies regarding what they were like, were unreasonably derived from their tombstones. The shape of the letter on my father’s gave me an odd idea that he was a square, stout, dark man, with curly black hair. From the character and turn of the inscription, “Also Georgiana Wife of the Above”, I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly.” (20)

A pesar de considerar “unreasonable” el hecho de inferir el carácter y el aspecto físico de alguien a partir de la inscripción de su lápida, este fragmento es una prueba del indudable reconocimiento de Dickens del poder del lenguaje y de la escritura para crear, inventar o reconstruir identidades.

De manera parecida, en *A World of Love*, la estructura narrativa se generaba a partir de “a packet of letters” (*WL*: 27), unas cartas de amor sin fecha ni destinatario

identificado. El contenido de las cartas era prácticamente desconocido por el lector, a excepción de una única frase: “...if only YOU had been here!” (WL: 48). Sin embargo, las cartas eran capaces de crear todo un mundo de sensaciones -“*A World of Love*”-, de expectativas y de misterios. El misterio que envolvía el origen de las cartas y su destinatario eran consecuencia directa del poder de la ficción, del poder de lo escrito sobre la vida presente y sobre el pasado evocado por ello.

Una vez más, lo que en el fondo se debatía en esta novela era la relación entre lector y ficción, la cuestión de “falling in love with a love letter” (WL: 39). Es decir, lo que de verdad se ventilaba en estas páginas era la posibilidad de identificación con la ficción y la consideración de nosotros, lectores, como parte de esa ficción. Lo que probablemente Bowen perseguía era una identificación de los lectores con el destinatario de las cartas, reconociendo al mismo tiempo que todo texto trasciende y se proyecta hacia el futuro, y busca una identificación con los lectores futuros.

Esta identificación con la literatura es claramente ficticia, como ficticia es toda identificación con cualquier forma artística o con cualquier rol social. Indudablemente, la adopción de una u otra identidad no es más que un juego, un ejercicio de ficcionalización. Si la aceptación de una identidad determinada no es más que la adopción de un rol, la representación de un papel, lo que de verdad permanece incierto es si existe algo más que esa representación, algo que trascienda al rol. Esta idea de identidad como representación de un papel social se traduce en la frecuencia con que Bowen empleaba en sus obras un vocabulario literario, cinematográfico y teatral de enorme poder referencial, un aspecto que será más ampliamente estudiado con posterioridad.

En consecuencia, de la idea de que el pasado inexistente u olvidado—representado por unas cartas— puede repercutir insistentemente en las generaciones presente y futura deriva una de las obsesiones primordiales de Bowen: demostrar que no hay realidad ni experiencia real que no esté condicionada por la ficción. Toda su narrativa parece desarrollar la idea de que lo ficticio, y en concreto lo novelesco, constituye una parte fundamental de la experiencia vivida, es decir, del mundo real. En este sentido, Bennet y Royle consideran que una novela como *A World of Love* es un ejemplo claro de metaficción porque no solamente explora la noción de escritura como ficción pura, sino que además pretende cuestionar la naturaleza de lo que entendemos por real como referente literario único y verdadero. En su argumentación, Bennet y Royle observan que, desde el primer párrafo de esta novela, Bowen desarrollaba una

enorme profusión de elementos autoreferenciales. La alocución “the heat of the day” (WL: 9), por ejemplo, nos transporta al título de la novela anterior y prefigura un voluntario y controlado énfasis en la escritura como ejercicio de artificio y autoreferencialidad. Esto se manifiesta abiertamente en la artificiosidad del estilo literario que Bowen desarrollaba, por ejemplo, al describir la realidad en términos pictóricos (*coppery burnish, painted*), e igualmente al recurrir a elaboradas descripciones de los rasgos fantasmagóricos y antropomórficos de paisajes, lugares y objetos (*pale landscape, flowing fields, the face of the one house, expectant light*).

Posiblemente lo más interesante de *A World of Love* es que expone con mayor claridad que otras obras precedentes que la escritura forma parte integral de lo que somos y de lo que nos ocurre, que puede contribuir a metamorfosear la identidad del lector a través de la identificación con lo narrado, y que además se caracteriza por su resistencia a cualquier interpretación única y unidireccional. La capacidad de la escritura para nombrar, es decir, para designar con un nombre, determina la dependencia que lo real tiene de la descripción o, lo que es lo mismo, de la ficción. En la obra de Bowen describir, definir y nombrar son métodos legítimos de ejercer poder sobre lo real. Así lo ha percibido Chessman cuando trata de explicar el interés de Anna Quayne, en *The Death of the Heart*, por describir a Portia, por definirla y dibujarla ante la atenta mirada de St. Quentin: “Anna seeks power over Portia by defining her.” (21)

A manera de conclusión, merece la pena destacar una prueba irrefutable de la fuerza con que los personajes de Bowen aparecen equiparados a los seres reales: la referencia directa, en segunda persona y de forma absolutamente sorprendente por parte del narrador de *The House in Paris*, a Leopold, el hijo ilegítimo de Karen Michaelis, un personaje que comenzó a existir para Bowen, para el narrador y para el lector en el momento mismo de su concepción:

“Having done as she (Karen) knew she must, she did not think there would be a child: all the same, the idea of you, Leopold, began to be present with her.” (HP: 151-2)

La referencia del narrador a la existencia de Leopold en el momento mismo de su concepción no resultaría tan insólita si no se diera la circunstancia de que el receptor del mensaje es el mismo Leopold, quien, curiosamente, parece haber transmutado su papel de personaje por el de lector de su propia historia. En opinión de Bennet y Royle, este hecho insólito tiene una repercusión importante porque cuestiona la existencia misma de la ficción literaria:

“The address by the narrator to a fictional character radically disrupts the distinctions between textual levels, conceiving Leopold by disturbing the very possibility of fiction.” (21)

De tal manera que, en un insólito ejercicio de prestidigitación literaria, un personaje de ficción –Leopold- pudo convertirse en lector de su propia historia, lo que demuestra de manera rotunda que para Bowen los personajes de sus obras eran tanto o más reales que los seres reales que encontraba a su alrededor.

2.2 La trascendencia del tiempo y su difícil demarcación.

“Time, now? Midnight, exactly midnight. The Equator. Tomorrow’s today. We dawn on a better world, like a Chekhov ending.” (ET:94-5)

A pesar de ser considerada por Hermione Lee como una de las novelas más manieristas de Bowen (1), Bennet y Royle equiparan *A World of Love* con cualquiera de sus obras más reconocidas por crítica y público por el hecho de que su primera novela de posguerra demuestra poseer una profundidad y una solidez narrativa nada desdeñables, y porque aporta un sutil pero elocuente giro a su carrera literaria, un importante punto de inflexión en la evolución artística de su obra. (2)

Buscando similitudes con sus obras anteriores salta a la vista que, por ejemplo, tanto en *The House in Paris* como en *A World of Love* la tensión argumental se estructuraba en torno al análisis e implicaciones de la complejidad del tiempo pasado, en la constatación de su tremenda influencia sobre el presente y, sobre todo, en la fuerza y sutileza con que la configuración de los hechos pasados se proyectan e inciden directamente sobre el futuro. El argumento de esta difícil novela se desarrollaba en torno al descubrimiento de un paquete de cartas escritas por un miembro de la familia protagonista, desaparecido en combate. Tras ese primer descubrimiento, la novela exploraba la identidad del destinatario desconocido de las misivas a partir de los efectos que éstas tenían sobre los habitantes de Montefort, un caserón irlandés situado en el noroeste del condado de Cork. La lectura -o el simple reconocimiento de la existencia de estas cartas- provocaba en los miembros de la familia Danby ciertas reacciones que permiten observar hasta qué punto cada uno de ellos se sentía particularmente afectado por los diferentes acontecimientos pasados ocurridos en el seno de esta familia angloirlandesa.

Inicialmente el lector comenzaba recibiendo información a través del primer narrador, o narrador omnisciente. A continuación éste transcribía el testimonio de Jane, la protagonista del relato, quien insistentemente trataba de extraer información de Lilia y Antonia, las dos mujeres maduras que convivían con ella en Montefort. Estas dos amigas de la infancia a su vez mantenían frecuentes conversaciones entre sí, así como con el marido de Lilia, Fred Danby, en torno al hallazgo accidental de las cartas. La proliferación de testigos, cuya aparición está cuidadosamente secuenciada, estructuran una narración en la que se van paulatinamente desvelando episodios, que a su vez se

constituyen en obstáculos, o velos que deben ser alzados, en busca de una verdad absoluta, tras de la cual aparece otro episodio, otro testigo, otro velo que a su vez debe ser alzado ... y así sucesivamente. Como si de una revelación se tratara, cada enigma esconde otro enigma, y tras el testimonio de un testigo se esconde el de otro testigo más. Esta estructura episódica envuelve al texto en un halo de revelación, de misterio. Aquello que Lilia y Antonia, ambas a instancias de Jane, y el propio narrador describían parecía tratarse de un sueño que era narrado y renarrado interminablemente, aportando en cada ocasión información nueva pero insuficiente, valiosa pero inexacta, que a su vez necesitaba ser ampliada y explicada con más información, y así incansablemente.

Jane Danby, como Marlow en *Heart of Darkness*, iniciaba un viaje de búsqueda personal en el pasado y, también como Marlow, perseguía una revelación, en este caso erótica. Y, de nuevo como el protagonista de *Heart of Darkness*, Jane Danby regresaba del pasado y volvía a penetrar en el presente de la narración sin haber sido capaz de obtener revelación alguna. En efecto, Jane retornaba de su viaje imaginario hacia el pasado familiar de los Danby sintiéndose incapaz de aportar nada más que la narración del proceso de aprendizaje mismo, que es lo que en definitiva acababa constituyendo el elemento fundamental del relato.

Desde las primeras páginas queda patente que lo que Jane pretendía descubrir pertenecía a un tiempo pretérito, a un tiempo que, como aparece reflejado en el relato, ejercía una influencia transgeneracional tan constante como ineludible a lo largo de toda la narración. Lo verdaderamente novedoso en esta obra de Bowen, tanto como lo planteado por Conrad en *Heart of Darkness*, es que el relato permanecía ambientado en un espacio y en un tiempo presentes pero profundamente influidos por un pasado olvidado o podría pensarse que incluso inexistente. Esta influencia que los acontecimientos pasados, reales o irreales, auténticos o inventados, ejercían sobre los habitantes de Montefort debe propiciar una reflexión sobre la subjetividad del recuerdo y sobre la vulnerabilidad de la memoria en toda la obra de Bowen. En este sentido, es muy probable que esta obra de Bowen no fuera bien comprendida en su tiempo porque predisponía a reflexionar e incluso inducía a una reelaboración de las teorías existentes sobre la memoria, lo cual indudablemente no podía sino repercutir en un planteamiento mucho más ajustado de la historia pasada y reciente. Lo que Bowen parecía insinuar a través de *A World of Love* es que las reflexiones y conclusiones a las que el lector podría llegar tras su lectura podrían y deberían condicionar la perspectiva a través de la

cual se juzgan los acontecimientos históricos y culturales más influyentes de nuestro tiempo.

Es enormemente significativo que las cartas, que son la base argumental de la narración, permanezcan prácticamente ausentes durante el tiempo que dura la expresión de lo narrado: las alusiones directas a su contenido son muy escasas, a excepción de la transcripción literal de una única frase exclamativa como parte de su contenido (“ If only YOU had been here!”) y la consideración de que fueron firmadas con una G “tied up into a knot.” (WL: 42) Esta ausencia persistente de la figura del autor de las cartas, así como la escasa presencia de las cartas mismas, es una muestra de la inquietud que embargaba a Bowen y a algunos escritores contemporáneos suyos por la amenaza de desaparición de la identidad del autor y por la naturaleza cada vez más incierta de la obra literaria, propiciadas ambas por los planteamientos radicales de algunas de las corrientes literarias más influyentes de la primera mitad del siglo XX.

Por otra parte, es importante recordar que, al explorar la intensidad con que los acontecimientos del pasado -reales o irreales, recordados u olvidados- se proyectan en el futuro, *A World of Love* profundiza en la noción de posteridad, suscitando interés por la existencia de destinatarios futuros y constatando la importancia no solo de los emisores sino también de los receptores de los mensajes procedentes del pasado. Este asunto que en *A World of Love* se planteó como el principio de una reflexión sobre la importancia de la posteridad al asignar especial trascendencia a la existencia de receptores futuros de las cartas, volvió posteriormente a plantearse y a desarrollarse con mayor profundidad en *The Little Girls*, su próxima novela.

En ambas obras, al explorar los personajes con total dedicación la fuerza del pasado recordado o no recordado, lo pasado acabó por condicionar todas las experiencias presentes, es decir, acabó por incidir directamente en la concepción del yo y en la naturaleza de su relación con los otros, y terminó por proyectarse hacia el futuro, siguiendo una tendencia inevitable a la permanencia. Es decir, pasado, presente y futuro interactuaban, se relacionaban e incluso acabaron por fusionarse. De tal manera que, en *A World of Love*, las preguntas retóricas del narrador, intercaladas entre sus propias reflexiones, tenían el efecto de conferir a la narración una incertidumbre temporal permanente enormemente difícil de resolver o de ignorar por el lector: “What was amazing was that the world could change so fast –where they had been, where was it now? And still more, what was to come?” (WL:146) y más adelante “But were there not

those who said that everything has already happened, and that one's lookings-forward are really memories?" (WL:147)

Por esta razón, no es extraño que Bennet y Royle hayan considerado que *A World of Love* ni puede inscribirse en un tiempo pasado, presente o futuro determinado ni debe ser entendida como una novela de temporalidad rectilínea. Lo que estos críticos denominan "la combustión interna de la escritura" (3), es decir, la capacidad ignífuga del texto para producir energía creadora, está intensificada en esta novela tanto por la multitud de referencias a obras anteriores y posteriores de Bowen –es decir, por una recurrencia constante a la autorreferencialidad, un rasgo de su obra mencionado anteriormente cuya trascendencia se desarrollará en mayor profundidad en el penúltimo capítulo de este estudio- como por las referencias a textos literarios ajenos.

En efecto, ya en la primera frase, la que da inicio a *A World of Love*, es posible encontrar una referencia directa a *The Heat of the Day*, el título de la novela anterior de Bowen: "The sun rose on a landscape still pale with the heat of the day before." (WL: 9) Así mismo, en el primer párrafo de la primera página de esta novela es posible encontrar otro ejemplo de autorreferencialidad: "This light at this hour, so unfamiliar, brought into being a new world –painted, expectant, empty, intense". (WL: 9) La alusión a "a new world" es una clara referencia al título de la novela, además de una invocación a las palabras de Thomas Traherne, en *Centuries of Meditation*:

"As iron at a distance is drawn by loadestone, there being some invisible communications between them: so is there in us a world of love to somewhat, tho we know not what in the world that should be. There are invisible ways of conveyance, by which some great thing doth touch our souls, and by which we tend to it. Do you not feel yourself drawn with the expectation and desire of some great thing?"(4)

Además de la indudable capacidad evocadora de estas referencias, el empleo bien dosificado de la (auto)referencialidad tiene la virtud de difuminar los límites temporales de lo narrado. Y aunque esto resulta especialmente patente en *A World of Love*, lo cierto es que en todas las obras de Bowen es posible rastrear la misma tendencia a cuestionar la objetividad de los límites entre el presente, el pasado y el futuro. En algunas de las narraciones de esta autora el pasado y el presente se diluyen, mientras que en otras el presente desaparece porque es proyectado insistentemente hacia el futuro, lo cual lo convierte en un elemento fantasmagórico y alucinatorio. De tal manera que mientras que, por ejemplo, Antonia y Lilia, en *A World of Love*,

proyectaban sus vidas hacia el pasado, y Clare, en *The Little Girls*, perdía la noción del presente al descubrir la vacuidad de su pasado, es muy evidente que el personaje de Sydney, en *The Hotel*, sufría un desplazamiento psicológico del presente hacia el futuro:

“Looking up to watch a bird fly slowly across the sky, she realized that living as she had lived she had been investing the future with more and more of herself. The present, always slipping away, was ghostly, every moment spent itself in apprehension of the next, and these apprehensions, these faded expectancies cumbered her memory, crowded out her achievements and promised to make the past barren enough should she have to turn back to it.” (*H*: 87)

Lo mismo podría decirse con respecto a *A World of Love*, puesto que las expectativas que las cartas encontradas por Jane provocaron en el ánimo de la joven no se proyectaban solamente hacia el pasado, sino que eran, sobre todo, expectativas de amor futuro. (5) Es decir, la fuerza de Guy no se derivaba de su insistencia en permanecer en un pasado inalterable e ineludible, sino en la fuerza de su proyección futura, en las expectativas futuras que su recuerdo generaba en la joven protagonista. Así lo expresaba Lilia en una de sus abundantes reflexiones:

“Guy had not finished with them, not they with themselves, nor they with each other: not memories was it but expectations which haunted Montefort.” (*WL*: 97)

De tal manera que la actitud expectante de Jane antes de recibir la invitación para asistir a la fiesta de Lady Latterly; el presentimiento de Lilia de lo que “was about to take place” (*WL*: 102) forman parte de un conjunto de premoniciones, de presentimientos que configuran el núcleo mismo de la narración, lo cual se refleja en la abundancia de ocasiones en las que los personajes se sienten llamados, convocados. Jane, por ejemplo, en el momento de encontrar el paquete de cartas “imagined she heard a call”, que describió como “that inexplicable feeling of being summoned.” (*WL*: 27) Así mismo, algo después también Antonia escuchó “a call or calling” (*WL*: 77) procedente de un lugar indeterminado del jardín. A este respecto, es de destacar que las cartas jugaron un papel fundamental en la novela porque, a través de ellas, Bowen consiguió evitar que todo ello apareciera a los ojos del lector como mera obsesión o superstición de los personajes, una vez que todos esos presentimientos acabaron por materializarse y tomar forma en las cartas de Guy. Indudablemente, la presencia palpable de esas cartas de amor y los efectos de su contenido sobre los personajes de la novela revalidaron la

importancia de los presentimientos y premoniciones que todos ellos habían sentido y, finalmente, se constituyeron en una prueba irrefutable de la capacidad creadora de la palabra y de su fuerza imbatible para crear realidades.

En otro orden de cosas, la división tripartita del relato en *The House in Paris* en Presente-Pasado-Presente/Futuro y las conexiones temporales y causales que Bowen estableció entre los diferentes acontecimientos narrados es una prueba más de la indisolubilidad de los efectos del tiempo pasado en el presente y, sobre todo, en el futuro, es decir, ilustra una forma novedosa de disolver los límites temporales de lo narrado.

Tras una primera lectura, es inevitable comprobar que la estructura narrativa de esta novela está sustancialmente alterada: de los acontecimientos ocurridos durante un día en un piso parisino (Part I), el relato experimentaba un retroceso brusco hacia diez años atrás (Part II), al narrar los acontecimientos pasados que determinaron y, sorprendentemente, estuvieron determinados por lo ocurrido en París durante ese primer día. Finalmente, en la última sección (Part III), el relato volvía a ser retomado en el mismo momento en que había sido abandonado al concluir la primera parte pero, una vez que el pasado había sido desvelado, los acontecimientos se presentaban ahora indefectiblemente alterados. En opinión de Bennet y Royle, (6) esta estructura temporal contorsionada representaba en sí misma un daño a la linearidad narrativa y reflejaba el mismo daño que los adultos habían infringido y continuaban todavía infringiendo sobre el joven Leopold, el personaje protagonista de la novela.

Como *The House in Paris* parece destinada a demostrar, las implicaciones de esta subversión del orden temporal y, más radicalmente, la supresión de los límites entre el pasado y el presente en las novelas de Bowen tiene, como es natural, efectos alarmantes para el lector. La linearidad temporal y la causalidad convencional de una novela son elementos esenciales para que el lector pueda organizar un esquema mental coherente en el que los resultados y las consecuencias necesariamente deriven y estén basados en un acontecimiento previo, bien conocido y obviamente determinante. Lo que el lector conoce se convierte así en información esencial para desactivar el poder de todo aquello que desconoce. En esta obra de Bowen, sin embargo, la subversión temporal y la alteración continuada de la relación causa-efecto provocan una radicalización del sentimiento de inestabilidad e incertidumbre en los personajes que, obviamente, acaba por proyectarse también en la mente del lector. Con respecto a esta enigmática novela ambientada en París, Bennet y Royle explican que: "*The House in*

Paris, then, figures the dissolution of the novel through a dissolution of causal relations, a dissolution of events into consequences, a dissolution of the very space of narrativization, events as cognition. The novel dissolves into eerie, uncontainable and undecidable reading effects.” (7)

En mayor o menor medida, eso mismo puede aplicarse a todas las novelas de esta autora: la indefinición con respecto a los límites temporales y la alteración de la linealidad narrativa se complementan en todas sus obras con la aversión que Bowen sentía por diseñar para sus personajes un final cerrado, lo cual prefiguraba unos sentimientos irreprimibles de desconfianza e incertidumbre con respecto al futuro.

En un fragmento de su última novela, *Eva Trout*, la protagonista se esforzaba por encontrar en su “store of broken pieces of time” la información suficiente para encuadrar en sus precarias coordenadas temporales el momento en que escuchó las palabras “How is my darling?” (ET:48) Como en su personaje protagonista, es indudable que la configuración temporal de las novelas de Bowen está también basada en “broken pieces of time”, es decir, en una amalgama de memorias, sensaciones y acontecimientos vividos que se confunden con la realidad y la ficción presente y futura de los personajes y que, finalmente, conforman la verdadera naturaleza sutil e incierta de su obra de ficción. Como en tantos otros aspectos de su estilo, la oscuridad, el misterio y la incertidumbre son elementos tan presentes en la estructuración temporal de sus obras, que toda argumentación crítica indefectiblemente acaba por reducirse a la incertidumbre absoluta de si los acontecimientos narrados ocurrieron porque los personajes desearon que ocurrieran o si, por el contrario, el pasado puede ser objetivamente aprehendido e incluido en unas coordenadas convencionalmente aceptadas. Finalmente, si como Bowen parecía desvelar a través de las palabras de Karen en *The House in Paris*, solamente podemos desear las cosas cuando son inciertas -“Without their indistinctness things do not exist; you cannot desire them.” (HP:118)- parece más que justificado considerar que la incertidumbre temporal es un elemento fundamental de su mundo literario: “As past and present are apt to be confused in the minds of the characters ..., so they are easily confused in the mind of the reader.” (8)

2.3 La muerte y su interferencia constante en la vida y en el arte.

“There must be combustion. Plot depends for its movement on internal combustion” (*MT*: 39).

“In the midst of life we are in death, if you know what I mean.” (*LS*:73)

Como el narrador parece interesado en constatar, desde la primera página de *World of Love* la intensidad de la escritura es tal que desarrolla una especie de combustión interna, cuyo efecto inmediato es la desintegración de los acontecimientos, la disolución de los lugares y la anulación de las identidades. Esta combustión interna del relato se materializa en la escritura en una serie de referencias semánticas al fuego del hogar, al calor veraniego, a la fusión de los cuerpos y a la evaporación de los líquidos. De tal manera que el calor se convierte en la pauta atmosférica permanente y en la condición climática que por su persistencia en mayor medida condiciona la lectura de todo el relato. La novela aplica, más literalmente que ninguna otra, el principio de Bowen transcrito anteriormente y extraído de sus reflexiones sobre las características argumentales de toda novela, reflejadas en *Notes on Writing a Novel* y recogidas en *The Mulberry Tree* (1945): “There must be combustion. Plot depends for its movement on internal combustion.” (*MT*: 39)

De tal manera que, en la primera referencia a Jane, el narrador describía su belleza como “kindled by summer though cool in nature, she was a beauty.” (*WL*: 10) En el interior de Montefort, el sol “spattered the carpet” a través de los pliegues de las cortinas, dejando penetrar en el interior “shafts of a brightness quite unsupportable.” (*WL*: 10) Es comprensible que “...In this heat the house gets more dreadful day after day.” (*WL*: 10) El lugar en donde se encontraba el desván que guardaba las cartas de Guy, era descrito como “...stuffed, stuffy attics baking under the roof, ...” (*WL*: 27) En la cocina, “...the range kept its attacker back by radiating a massive heat.” (*WL*: 121) Sobre los alimentos cocinados, solamente se podía percibir the “inappropriateness of the fuming dish to the torrid day.” (*WL*: 36) El sofocante calor no solamente afectaba a los objetos y a alimentos, sino que inevitablemente también afectaba de manera negativa a los habitantes de Montefort. Los personajes despertaban a media noche “drenching with perspiration” (*WL*: 12) , preguntándose: “In this heat how can I know what I am?” (*WL*: 12) Lilia, observando que Antonia había dejado la vela encendida durante toda la noche, mostraba su disgusto empleando imágenes de una terrible belleza plástica: “I lie sleepless, sometimes, picturing you in flames.” (*WL*: 12) Maud, la atípica adolescente

con hábitos de espía, disfrutaba comiendo huevos crudos, lo que según su madre iban a provocarle nada menos que “overheating of your blood.” (WL: 22) En el exterior de la enorme casa, el tejado “sent shimmers up.” (WL: 43), al igual que otras construcciones cercanas a Montefort, que “tottered there in the glare.” (WL: 43) Y, finalmente, el proceso de evaporación último y definitivo que marcaba el final de la ola de calor coincidía con el final de la novela, cuando “the sky... began to let fall far-apart tepid drops.” (WL: 48)

Según Bennet y Royle esta combustión interna desarrollada en el relato permite transmitir no solamente el calor casi físico desarrollado por lo narrado, sino que también es evocadora del deseo, el amor y la pasión que experimentan sus personajes. Esto es especialmente patente en Jane, cuyo deseo se enciende súbitamente tras caer en sus manos las cartas de Guy. Anteriormente, su aparición en escena ya había sido presentada en términos calóricos: su relación con el mundo circundante era la de “someone bidden to enter an already overcrowded and overcharged room.” (WL: 34) Ante lo cual, la joven belleza “did what she could by adding no further heat.” (WL: 35) Las cartas de Guy, la escritura en definitiva, fueron el detonante de su cambio de actitud, proporcionándole la dosis de calor que hasta ese momento no había podido acumular por ningún otro medio, un calor necesario para provocar en ella la necesidad de crecer interiormente y de entregarse así al amor. En este sentido, es inevitable observar una vez más hasta qué punto para Bowen la escritura puede inflamar el deseo, transformar las intenciones más íntimas de los personajes e incidir en sus vidas de la manera más impredecible.

Como primera consecuencia de esta combustión interna que caracterizaba a cada escena de *A World of Love* es de destacar la sensación de laxitud, de apatía, de letargo, de torpeza física y mental que experimentaban los personajes desde el primer momento en que aparecían ante la mirada sorprendida del lector. En un ambiente febril, alucinatorio y fantasmagórico en el que los personajes pugnaban por sobrevivir en espera de las primeras lluvias, la concepción de la identidad del ser como algo unitario y coherente se evaporaba, como el agua de lluvia en “..a rainwater tank which had run dry.” (WL: 21). En un mundo en el que el calor castigaba los cuerpos y las mentes - “...this everlasting buzzing inside my head, not to speak of waking drenching with perspiration...” (WL: 12) -, resultaba enormemente difícil mantener la coherencia mental: “In this heat how can I know what I am?” (WL: 12) Las paredes, los muebles, las ropas oprimían y molestaban: “...in this heat this house gets more dreadful day after

day.” (WL: 12) Hasta el paso del tiempo parecía encontrarse en un estado de suspensión, en una espera permanente y desesperanzada. Los calendarios habían quedado anclados en otro tiempo: ”On the dresser, from one of the hooks for cups, hung a still handsome calendar for the year before; and shreds of another, previous to that, remained tacked to the shutter over the sink.” (WL: 21) Incluso los relojes permanecían parados, reflejando “the almost total irrelevance of Time, in the abstract ...” (WL: 21) La indolencia y la apatía parecían ser las únicas respuestas posibles a esta irresistible opresión atmosférica. Los personajes buscaban excusas para ocultar su pereza, permanecían tumbados, reclinados, sentados “in almost an ecstasy of lassitude.” (WL: 22) A todas horas unos y otros dormían profundamente o dormitaban, incapaces de despertar de la hipnosis, de salir de un sueño antes de penetrar en otro aún más profundo, encontrándose demasiado aletargados para tomar fuerzas suficientes para penetrar en la realidad:

“Today seemed not yet to be reality: one had so far no more than passed or been sent on out of one deep dream into another –more oppressive, more lucid, more near perhaps to the waking hour.” (WL: 132)

Incluso en los momentos de vigilia, lo que los personajes observaban a su alrededor aparecía ante sus ojos como un espejismo: “...a mirage-like shimmer, a blond hue.” (WL: 132) Solamente en contadas ocasiones alguno de ellos era capaz de acumular energía suficiente para sublevarse, para mostrar su indignación por esta terrible agresión externa:

“Nerve-racking, ghastly endless sublime weather! No, I can’t simply live in it, can’t take it. What’s it meant for? Something has got to happen.” (WL: 24)

En su lamento desesperado, Antonia era el único personaje capaz de articular la percepción común a todos los habitantes de Montefort de estar viviendo una pesadilla, un sueño opresivo del que ninguno de ellos tenía fuerzas para escapar. La consecuencia más inmediata de este asedio atmosférico permanente era que su personalidad acababa por ceder y quebrarse. Jane se comportaba “...like a boy actor in woman’s clothes” (WL:10) y “...what was classical in her grace made her appear to belong to some other time.” (WL:10) A consecuencia del calor y de su particular despertar sexual, la joven protagonista parecía experimentar un desdoblamiento de su personalidad y vivía en un estado de trance permanente: “What’s the matter with you? Why are you in this trance?” (WL: 26). Pero ninguno estaba libre de esta amenaza externa y cada cual se defendía como su fuerza e inteligencia le permitían. Fred, su padre, a menudo se veía obligado a recurrir a ejecutar una sucesión interminable de convulsiones físicas para salir del

letargo al que el calor parecía empujarle: “Fred ... scratched one eyebrow, ...” (WL: 32), “He gave one of his yawns, ...” (WL: 101), “He shrugged his shoulders.” (WL: 104) A pesar de todo, en ocasiones tampoco podía evitar entrar en un estado de estupefacción y aturdimiento profundos: “... left to stand, she stood in a daze; while he, stupefied by the sweet mistake of the embrace, ran a hand down one side of his jaw and up the other, over the stubble.” (WL:75) Por su parte, su esposa Lilia intentaba contrarrestar los envites de la ola de calor infernal dejándose llevar por la apatía más absoluta, “like a waxen lady with clockwork breathing...” (WL: 32); “...she became marble. She set up as a statue, posed there smirking at nothing.” (WL: 96) La incapacidad para reaccionar en estas circunstancias era tan evidente que, para estos personajes, la vida que llevaban se asemejaba mucho más a la propia muerte: “So you mean now you’re dead.” (WL: 12) Sin duda, por esa razón Lilia a menudo se expresaba “in a dead voice.” (WL: 18) Como tampoco Antonia quería o podía vencer el sopor, ni Jane intentaba siquiera superar la indiferencia que la extenuación térmica le causaba: “...her upturned face seemed to be sealed by the resolution never, if so it might be, to wake at all” (WL: 11); “Lilia’s thoughts ranged also, leaving Jane and Antonia nowhere, in their trance of indifference.” (WL:84) Acosada hasta el agotamiento por semejante desorientación y calor ambiental, Antonia incluso llegó a cuestionar la existencia de límites entre la vida y la muerte: “You’re far too quick to assume that people are dead.” (WL: 37) Algo que el mismo narrador corroboraba sin titubeos: “...the recognition of death may remain uncertain.” (WL: 44)

Esta alteración térmica y la sensación de sopor permanente que experimentaban los personajes de *A World of Love* trae a la memoria la tendencia de Sydney y de los otros inquilinos en *The Hotel* a sumirse en estados de trance, y es así mismo precursora de los estados de atrofia mental y de parálisis emocional que de manera muy notoria padecerían Eric, el Professor Holman, Eva y en general todos los personajes de *Eva Trout*. En esta última novela, era particularmente notorio que, con frecuencia, el personaje de Eric regresaba a algunos lugares “as though not conscious of having left them ...” (ET:19), es decir, sintiéndose incapaz de recordar si ya había estado en ellos previamente; posteriormente, los efectos emocionales que la presencia de Eva en el asiento contiguo al suyo producían en el Profesor Holman eran descritos por él en términos inequívocos de “... atrophy, emotionally parasitic ...” (ET: 127), “... paralysis, lacuane, abeyances ...” (ET: 128), “...inanimate, rarely vegetable, mostly mineral, in danger of Animism...” (ET: 129). Por todo ello, resulta muy característico en *Eva Trout*

que los momentos de ausencia que en ocasiones experimentaban los personajes les hicieran parecer indudablemente ficticios, mucho más semejantes a figuras de artificio huecas y vacías de contenido que a seres humanos con corazón y sentimientos. Los movimientos de Iseult “were those of a marionette.” (ET: 23) Sin embargo, cuando permanecía inmóvil, se asemejaba más a “a carcasse. (ET: 25) Lo mismo podría decirse de Lilia, de nuevo en *A World of Love*, quien en la primeras horas de una implacable tarde de calor, sentía que su cuerpo se desintegraba como el de “a poor snow-woman” (WL: 42) que, mientras esperaba en vano la llegada de una brisa de aire fresco, dejaba caer su cuerpo inerte sobre una silla, “the humidity starting up even in the insides of her elbows made her unjoint and drop her arms like a doll’s.” (WL: 42) Sin embargo, esta sensación no era totalmente novedosa para ella porque se asemejaba a un estado similar de apatía que había experimentado años atrás, en la estación de tren cuando, ofuscada y desorientada por la inminente partida de Guy a la guerra, “she seceded from life and became marble.” (WL: 96).

Así pues, una gran parte de la peculiaridad que emana de la producción literaria de esta autora realmente peculiar tiene mucho que ver con la insistencia del narrador de sus novelas al enfatizar la tendencia inevitable a la introspección en los personajes, lo cual se refleja en una marcada predisposición que todos ellos exhiben para dejarse llevar por la inactividad y, finalmente, por la pasividad.

Sin embargo, en cada novela este rasgo característico de sus personajes tiene una finalidad y unas consecuencias muy concretas. Por ejemplo, la inmovilidad de Harrison, en *The Heat of the Day*, tiene la función de introducir en el desarrollo de la acción enormes dosis de intriga y misterio:

“This man’s excessive stillness gave the effect not of abandon but of cryptic behaviour. He sat body bent forward, feet planted apart on the grass floor, elbows lodged on his knees, insistently thrusting the fist of his right hand against and into the other palm of his left. His hat was pulled forward over his eyes. The concentration with which he frowned at his hands showed the music to be no more than a running accompaniment to his fixed thought...” (HD: 9)

En *The Hotel*, el edificio en el que se desarrollaba la narración representaba en sí mismo la ausencia absoluta de movimiento y, en consonancia, las vidas de los que allí pernoctaban eran vidas paralizadas en el momento, es decir, en el presente narrativo. De tal manera que, lo que verdaderamente conformaba la estructura narrativa en esta primera novela de Bowen era el estatismo y la pasividad. Partiendo de esta premisa, no

debe resultar sorprendente descubrir que, en mayor o menor medida, todos los personajes de *The Hotel* experimentaban periodos de inmovilidad absoluta, sufrían ausencias, o incluso entraban en estados de semicatatonia o, si se quiere, de estupefacción pasajera.

Siguiendo esta misma tendencia al inmovilismo, en su segunda novela, *The Last September*, los personajes también se veían continuamente aquejados por una predisposición casi enfermiza a la pasividad, afectados irremediabilmente por los largos periodos de inactividad física y emocional en los que con frecuencia se encontraban hundidos. Uno de los personajes que con más frecuencia padecía esta predisposición a la pasividad era Francie, la esposa inválida de Hugo, un personaje enfermizo que sufría largas ausencias, “long queer relapses into silence”, lo cual le daba derecho a formular preguntas directas e indiscretas, como si de un enfermo terminal o de un moribundo se tratase: “Francie’s delicacy, her absences from him, her long queer relapses into silence gave her the right to ask curious things, as from a death-bed.” (LS: 19) Pero no era ella solamente la que padecía este síndrome de inactividad permanente. Según apuntaba el narrador, durante una noche de insomnio en Danielstown, todos los habitantes de la enorme casa angloirlandesa padecieron de una u otra forma la misma opresión malsana provocada por la oscuridad opresiva que reinaba entre sus gruesos muros: “darkness clamped round people’s waking brains with an insane pressure.” (LS: 107-8). También los foráneos eran proclives a sufrir el mismo padecimiento: el rostro de un cazador con quien Lois se encontró poco después por casualidad en el bosque era descrito como “numbed into immobility” (LS: 125); también Gerald, el pretendiente de Lois, en ocasiones parecía “half hypnotized, consciously barren” (LS: 96), como si su cuerpo fuera “a waterfall standing still.” (LS: 184) Habitualmente, cuando este joven soldado permanecía en pie, su presencia emulaba la inmovilidad de un árbol, “(he stands) with the vigour, grief and indifference of a tree that cannot help growing.” (LS: 189) Como su prometida, la joven Lois Farquar, la indecisa protagonista que también podía permanecer “still in alarm” (LS: 70) durante largo tiempo, o podía percibir que tenía “her consciousness in a clamp” (LS: 77), que se encontraba “quite at a standstill” (LS: 168), “not quite thinking” (LS: 186) hasta que finalmente apenas podía impedir que “her mind halted” (LS: 190), quedando largo tiempo paralizada por la indecisión.

Indudablemente, la inmovilidad y la pasividad que en un momento u otro sufrían los personajes de las obras de Bowen eran estados emocionales y físicos, todos ellos íntimamente relacionados con lo paradójico de su existencia. Sus narraciones, como la

vida misma, estaban estrechamente ligada a la amenaza de desintegración, a la posibilidad constante de desaparición. Como escritora profundamente perceptiva que era, en su obra la vida y la muerte, la vitalidad y la desintegración eran conceptos que permanecían íntimamente relacionados entre sí. Por esa razón, tras la lectura de sus obras, el mensaje más persistente y duradero que el lector recibe y recuerda es que vivir es desintegrarse, disolverse, desaparecer. Incluso una solución, como era el compromiso emocional que alcanzaban Fred y Lilia Danby en la última parte de *A World of Love*, era descrita como “not so much a solution as a dissolution.” (WL: 104) Por eso, el aprendizaje emocional que todas sus jóvenes protagonistas se veían obligadas a desarrollar y su evolución madurativa final, solamente podía producirse tras una primera y definitiva percepción de la intensa y persistente simbiosis que caracteriza a los dos opuestos: la vida y la muerte. La vida solamente comenzaba a cobrar sentido para sus personajes cuando conseguían apreciar la intensa relación que ésta mantiene con la muerte. Como explica Captain Carmichael en *The Last September*: “In the midst of life we are in death.” (LS:73)

Esa tendencia ineludible a la desaparición, esta inercia imparables hacia la desintegración final afectaba tanto a la integridad física, como a la identidad de los personajes como, finalmente, al lenguaje empleado por ellos y por el narrador. Por esa razón la obra narrativa de Bowen puede interpretarse como un intento de escapar de la parálisis, del inmovilismo, del olvido, de la pasividad de la muerte a través de la escritura. El intento es tan banal como inevitable puesto que no existe posibilidad de escapar, ya que no hay vida sin muerte, no hay fuerza vital e instinto de supervivencia sin disolución y desintegración.

Por otra parte, también es posible interpretar que los estados de trance, el olvido y la catarsis en sus personajes quizás sean maneras de eludir la oposición entre la vida y la muerte en la mente del ser humano. La catarsis, es decir, la parálisis del pensamiento que con tanta frecuencia sufren los personajes de Bowen es tan persistente que llega a condicionar ciertas alteraciones en el ritmo del relato, llegando incluso a perturbar la linealidad de la narración. De tal manera que, para contrarrestar su tendencia al inmovilismo y tratar de no permanecer aislados por una catatonia permanente, los personajes de Bowen son obligados a experimentar un gran número de convulsiones, movimientos mecánicos e incontrolados (estornudos, bostezos, tartamudeos, carcajadas y carraspeos), que les ayudan a salir de su letargo porque constituyen lo que Bennet y Royle denominan “a kind of auto-convulsion therapy.” (1) En su sorprendente

argumentación, Bennet y Royle explican que para Bowen la vida, como la escritura, puede ser entendida como una sucesión de convulsiones continuadas que, alternando con periodos de inmovilidad y trance, reproducen la lucha del ser humano por combatir la inmovilidad absoluta, la disolución y la muerte. La idea no deja de tener su lógica puesto que el motor de la existencia, como el de la creación literaria, se alimenta de la alternancia entre convulsiones e inmovilidad, entre el movimiento continuado y progresivo y los estados de pasividad. Esta podría ser una de las razones por las que los personajes de Bowen, especialmente los de sus últimas obras, aparecen constantemente afectados por convulsiones involuntarias, por movimientos inciertos y compulsivos, en ocasiones incluso grotescos, que proliferan y se agudizan en las situaciones de crisis y que a su vez propician el empleo de un vocabulario convulso, dislocado y alterado en su sintaxis. En efecto, basta hojear las páginas de sus novelas para comprobar, por ejemplo, cómo Fred, en *A World of Love*, era incapaz o no mostraba interés alguno por disimular una enorme cantidad de “mechanical yawns” (*WL*: 82, 101) que le afectaban sobre todo mientras dialogaba con Antonia o con Lilia. En otras ocasiones y con cierta frecuencia, Fred se desperezaba, se encogía de hombros, silbaba y realizaba mil y un movimientos que le mantenían en un estado de movilidad permanente: “he stretched” (*WL*: 101), “shrugged his shoulders” (*WL*: 105), “whistled ...” (*WL*: 102). En *Eva Trout*, la movilidad convulsa de los personajes llegaba a extremos insospechados: los tics de Willy Trout; la tos de Eva y Henry -“Both coughed: Henry with some distinction, Eva rackingly and persistently” (*ET*: 71)-; el tartamudeo de Mr Denge -“he stuttered, like a choked engine” (*ET*: 81)- y el de Eva (*ET*: 84, 86); los bostezos de Eric (*ET*: 97) y los de Eva (*ET*: 109,255); los estornudos alérgicos de Mr Dancey (*ET*: 28, 156-7) y su incapacidad para controlar la voz (*ET*: 29, 251) son solamente algunos ejemplos de la enorme proliferación de convulsiones que afectaban en todo momento a los personajes de esta novela.

Junto con todo ello y contrastando con este enorme caudal de ruidos, la sordomudez de Jeremy era un elemento crucial en el relato. Aunque en un principio su silencio parecía sugerir un bloqueo en su capacidad de expresión, en realidad sus silencios eran enormemente elocuentes, seguramente tanto o más elocuentes de lo que habrían sido sus palabras si hubiera sido capaz de pronunciarlas. Su voluntaria y obstinada incomunicación con el mundo, compartida primero y rechazada después por Eva, acabó por traducirse en la convulsión más drástica del relato: su disparo final fue el sonido más determinante de todos, el que provocó la mayor convulsión en el resto de

los personajes, el que acabó con la vida de su madre, Eva, acallándola a ella y silenciando así definitivamente la narración. (2)

En efecto, como ya ocurría en *The Last September*, *The House in Paris* y en *The Heat of the Day*, Eva Trout acababa con la muerte de uno de los personajes, en este caso, con la muerte violenta del personaje protagonista. Esta repetición del mismo recurso argumental en una autora que no gustaba de prodigarse en golpes de efecto debe, cuanto menos, conducir a una reflexión sobre la persistencia con que las fuerzas de la desintegración y el luto marcaron la narrativa de Bowen, estimulando en sus obras la exploración de los vínculos indisolubles entre la desintegración y la permanencia, en la creencia de que, como uno de los personajes de *The Last September* apuntaba, en mitad de la vida siempre se encuentra la muerte.

La indisolubilidad de los vínculos que unen este par de opuestos aparece reflejada en la incertidumbre que domina cada página, cada momento de la existencia de sus personajes. (3) Seguramente por este motivo algunas de las obras de Bowen han sido frecuentemente asociadas con las tragedias jacobitas, al considerar la trascendencia y el protagonismo que la incertidumbre y la ambigüedad tuvieron siempre en ese género teatral. Basándose en este rasgo de género, Bennet y Royle describen las características principales de *To the North* asociando esta novela con el género trágico: “It might seem appropriate to describe *To the North* as a tragedy.” (4)

Pues bien, esta incertidumbre argumental que las novelas de Bowen comparten con la tragedia clásica tiene dos aspectos fundamentales: por una parte, las narraciones de esta autora redundan en la idea de que, en palabras de Antonia en *A World of Love*, “...we are generally far too quick to assume that people are dead.” (WL: 37) Y, por otra, los acontecimientos narrados a menudo sugieren que con igual ligereza y gratuidad personajes y público tendemos también a asumir que los vivos están realmente vivos. La incertidumbre es, por lo tanto, lo que marca esta distinción en apariencia indiscutible. Guy, el personaje principal sobre el que recae el peso del relato, estaba ausente, muerto mucho tiempo antes de iniciarse los hechos descritos. Lo inesperado de su muerte, ocurrida durante una de las campañas bélicas desarrolladas durante la Primera Guerra Mundial, provocó en sus familiares y amigos “a blasphemous incredulity.” (WL: 45) Esta incredulidad que sentían los supervivientes de aquella tragedia bélica permitió al narrador plantear el crucial y complejo asunto de la imposibilidad de desaparición total y absoluta del sujeto, sobre todo en los casos en que la muerte sobreviene de forma abrupta y repentina: “...was dissolution possible so

abruptly, unmeaningly and soon? And if not dissolution, instead, what?” (WL: 44) La desaparición de Guy, repentina y carente de sentido, dejó a los demás personajes consternados e invadidos por la incredulidad, lo que les negó toda posibilidad de duelo. Después de mucho tiempo Antonia seguía considerando que parecía “...unlike him to be killed ... unlike him to be dead.” (WL: 45) El recuerdo, la presencia permanente de Guy en Montefort mantenía a los otros personajes en un estado de expectación permanente porque representaba lo que no puede ser ni recordado ni olvidado, lo misterioso, lo inmemorial, lo eterno. Por eso, los personajes y el narrador mismo se veían constantemente afectados por una sensación de incapacidad tanto para recordar con nitidez el pasado como para olvidarlo por completo.

Esta circunstancia tiene una repercusión narrativa inmediata que se traduce en el empleo por parte del narrador de un plural generalizador en el que se incluye a sí mismo, incluye a los personajes de la novela y al propio lector en su esfuerzo por conjugar el luto y la fuerza vital, por negar la existencia de lo oculto, de lo fantasmagórico, mientras al mismo tiempo no puede evitar subrayar su importancia y constatar su presencia. De tal manera que los personajes, e incluso el narrador, se debatían de forma permanente entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre la imposibilidad de compartir la soledad de los muertos y la incapacidad para entregarse a la vida, disociándola por completo de la extinción y la muerte:

“Obstinate rememberers of the dead seem to queer themselves or show some signs of a malady; in part they come to share the dead’s isolation, which is not in their power to break down – for the rest of us, so necessary is it to let the dead go that we expect they may be glad to be gone... But the recognition of death may remain uncertain, and while that is so nothing is signed and sealed.” (WL: 44)

Obviamente, el narrador no podía evitar fluctuar entre adoptar como propios los pensamientos de Antonia o por expresar una opinión distante y objetiva, lo cual era un reflejo claro de su indecisión por incluirse en el mundo de los vivos o, por el contrario, por asociarse con el de los muertos.

De tal forma que, con una candidez y una lucidez extraordinarias, a través de la alternancia en la actitud del narrador en *A World of Love*, Bowen exploraba la sutileza y profundidad de la influencia de la muerte sobre la vida misma. En ésta y en general en todas sus obras, las vidas de los vivos en mayor o menor medida parecían paralizadas, acalladas, subyugadas y programadas social, emocional y eróticamente por las de los

mueritos. En este sentido, los que disfrutaban de la vida presente, los vivos, debían asumir la carga heredada de la vida pasada, de las vidas de sus predecesores. Influidos por los muertos, los personajes de Bowen se veían obligados a asumir el peso de las acciones de otras personas que habían vivido sus vidas en un tiempo pasado.

Sin embargo, a diferencia de lo expuesto por Harriet Blodgett, considero que las aportaciones de Bowen con respecto a este tema no deben interpretarse desde una perspectiva exclusivamente religiosa, ni deben buscarse en su obra referencias esperanzadoras a la idea cristiana de redención. Después de una lectura pormenorizada de sus obras, es más lógico pensar, en sintonía con lo expresado por Bennet y Royle, que sus textos plantean el tema de la vida y la muerte en términos inequívocamente seculares, en relación con su profunda espiritualidad y con su respeto por la herencia y por la memoria de los antepasados: “Haunted or inhabited by the dead, Bowen people live the burdens contracted by other people in their former lives. But lives in Bowen’s novels are not linked to the unknown in any consolingly religious sense: despite the attempts of conventional criticism to read consolation into Bowen plots, these novels diverge from everything in or after modernism that might be identified with a ‘culture of redemption’. Bowen’s texts present us –often comically- with issues of life and death in provocatively secular terms.” (5)

Así mismo, lo que también parece innegable es la naturaleza incierta y misteriosa de los actos ejecutados por sus personajes en la mayor parte de sus obras. Esta característica climática que impregna todas sus narraciones se deriva no solamente de la influencia del pasado sobre el presente narrativo, sino también de la importancia del futuro, es decir, de lo que queda por suceder, de todo aquello que permanecerá después de que los personajes hayan desaparecido. De tal manera que, el peso del pasado y la trascendencia del futuro a menudo ejercen una presión insoportable sobre el presente narrativo, lo que en *A World of Love*, por ejemplo, se manifestaba en las descripciones de un mundo extremo, extraño, doliente, azotado por un calor sofocante, envuelto en un aire enrarecido y opresor:

“These two (Fred and Lilia) engendered a climate; the air around them felt to her (Antonia) sultry, overintensified, strange; one could barely breathe it.”
(WL: 18)

Pues bien, en un mundo en el que hasta el aire era irrespirable, la consecuencia más inmediata de esa presión desmedida sobre los personajes no podía ser otra que su destrucción y su muerte. En un mundo fantasmagórico donde “something other than

clouds was missing from the uninhabited sky” (WL: 43), lo que parecía estar suspendido, cerniéndose sobre las cabezas de los mortales era la presencia de los ausentes, el recuerdo de los que ahora vivían al otro lado del límite, de los que sujetaban el otro extremo del tenue hilo que separaba la vida de la muerte en Montefort.

Sin duda, Guy, el personaje principal de *A World of Love* pertenecía al mundo de lo misterioso, de lo fantasmagórico, al mundo de los muertos. (6) Su fugaz existencia y su traumática desaparición habían permanecido siempre envueltos en un halo de misterio. Sin embargo, no era su desaparición sino su permanencia casi palpable en el mundo de los vivos lo que afectaba poderosamente a los habitantes de Montefort. Indudablemente, esa casi palpabilidad de la presencia de Guy en el caserón familiar del que había sido dueño no hacía sino reforzar el poder de lo incierto, de lo indemostrable. Por eso, la fuerza de la memoria, del recuerdo, y la incapacidad de distinguir entre lo recordado y lo real son los temas que realmente se debaten en *A World of Love*. Lo que Bowen parecía decir en esta novela era que el hecho de permanecer en la memoria de otros, aun después de muerto, es una forma de supervivencia, lo cual era, en el fondo, como no haber dejado de existir.

Igualmente factible parece la posibilidad de no existir aun estando vivo, a menos que se pueda ser pensado o recordado por otros, como parecían querer demostrar los personajes en *The Hotel* y *The Last September*. (7) Estas contradicciones aparentes obligan a reconsiderar la obra de Bowen como el planteamiento de una realidad profundamente críptica, repleta de significados secretos, de misterios, de enigmas. A través de esta narrativa profundamente críptica se materializó el deseo constante de Bowen por explorar los efectos que la negación de la muerte, la imposibilidad de asumir la desaparición absoluta de la vida pasada podían tener y realmente tenían en el comportamiento del ser humano. Como ocurre en la vida real, en las obras de Bowen los personajes eran continuamente perseguidos por la memoria de los que estaban ausentes: su presencia, su compañía, su amor, les obsesionaba. Por eso no es extraño comprobar que, en la mayor parte de sus obras, aparecía algún personaje cuya muerte o desaparición no había sido asumida por lo vivos. Laura, la madre de Lois, en *The Last September*; Henry, el esposo de Cecilia y hermano de Emmeline, en *To the North*; y Max Ebhart, en *The House in Paris* son algunos ejemplos de estas presencias permanentes. También en *A World of Love* el personaje principal, Guy, pertenecía a una generación que prácticamente fue barrida, anulada por los efectos de la Primera Guerra Mundial. Su permanencia, su atractivo erótico aun después de muerto, se convirtieron

en motivo de obsesión para Antonia, Lilia, Jane, indirectamente para Fred, y más enigmáticamente, para Maud, la hija pequeña de los Danby. El personaje de Guy personificaba el rechazo, la imposibilidad de entender la muerte como sinónimo de desaparición, de no permanencia:

“... though a generation was mown down his death seemed to (Antonia) an invented story. Not that it was unlike him to be killed –lightly he had on the whole taken that for granted; they all sooner or later were; ... but that it was unlike him to be dead... death, yes, why not? –but deadness, no... It would be long before Guy was done with life...” (WL: 45)

Como resultado, “... the living were living his lifetime; and of this his contemporaries –Antonia, Lilia, Fred – never were unaware. They were incomplete.” (WL: 45) Guy, como muchos otros, pertenecía a la generación de los “not-dead, overlapping and crowding the living’s senses still more with that sense of unlived lives.” (WL: 45) En opinión de Antonia, todo hacía pensar que “he had not envisaged that.” (WL: 45).

De todo lo cual puede deducirse que la muerte, en las obras de Bowen, si ha de convertirse en desaparición, tiene que haber sido contemplada o imaginada con anterioridad por el desaparecido. Al no darse esta circunstancia en el caso de Guy, su imagen e incluso su presencia permanecían en un estado de suspensión e ingravidez permanentes y, en consecuencia, seguían siendo capaces de transmitir a sus descendientes o supervivientes esa misma sensación. El recuerdo de Guy había pasado a convertirse para Lilia y Antonia en lo que Toni Morrison, en palabras de Sethe, denomina “a rememory”:

“Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear ... It’s when you bump into a rememory that belongs to somebody else. Where I was before I came here, that place (*Sweet Home*) is real. It’s never going away. Even if the whole farm –every tree and grass blade of it dies. The picture is still there and what’s more, if you go there – you who never was there – if you go there and stand in the place where it was, it will happen again: it will be there for you, waiting for you.” (8)

“A rememory”, según se desprende de lo narrado en *Beloved*, es un recuerdo obsesivo que persigue y se apodera de alguien. Es, en definitiva, aquello capaz de convertir el pasado en una parte indisociable, estrechamente unida al presente. En *A World of Love*, las cartas representaban las señales del pasado invasor, los rastros de la

memoria. Como ocurría con Sethe y el recuerdo de Beloved, la preocupación por el pasado y el peso de la memoria era lo que impedía a Lilia y a Antonia procesar nuevas experiencias, madurar y evolucionar en sus relaciones. Todo lo vivido tras la muerte de Guy continuó siendo observado a través de las lentes del pasado, de la misma manera que todo lo vivido tras la muerte de Beloved continuó sin poder ser procesado por la mente bloqueada de Sethe. En ambas novelas, la muerte se convirtió en un elemento de ficción, “an invented story” (WL: 44) y su imposibilidad transcendía y se proyectaba incluso en las apreciaciones del narrador, que en ambas novelas llegó a convertirse en lo que Bennet y Royle denominan “omniscient in mourning.” (9) En ambas obras, los personajes y el narrador terminaron por fusionarse en un “we” generalizador que reflexionaba sobre la muerte y el olvido, aceptándolos y rechazándolos al mismo tiempo, obstinándose en ignorar la existencia de lo misterioso y fantasmagórico y, a través de esa misma obstinación –como le ocurría a la joven institutriz en *The Turn of the Screw*–, reforzando su existencia. En ambas obras, narrador y personajes parecían oscilar entre la vida y la muerte, entre compartir la soledad de los muertos y obstinarse en no aceptar su desaparición definitiva.

Usando el modelo de análisis sugerido por Hayden White en *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (10), podría decirse que tanto Lilia como Antonia “... have overemploted the past, charged it with a meaning so intense that ... they continue to shape both their perceptions and their responses to the world long after they should have become past history.” (WL: 33-34) Como Sethe en *Beloved*, Lilia y Antonia, tuvieron que liberar su presente de la “carga del pasado”, representado en la obra de Bowen por las cartas y por el recuerdo de Guy, antes de sentirse capaces de afrontar el futuro. Todas estas mujeres tuvieron que aprender a reorganizar el pasado, a darle forma y sentido y a asignarle un significado. De la misma manera que la memoria de Beloved se materializaba en su presencia en 124 Bluestone Road, la memoria de Guy se materializaba en las cartas encontradas por Jane en el desván de Montefort. A través de su curiosidad, de sus preguntas, la joven Jane permitió a Lilia y a Antonia reconstruir un puñado de imágenes inconexas y dispares y convertirlas así en una “rememory”, es decir, en una memoria completa y coherente capaz de ser asimilada por las dos mujeres adultas.

Siguiendo la práctica freudiana del psicoanálisis, podríamos decir que ambas mujeres tuvieron que realizar el esfuerzo de conjurar su pasado y convertirlo en su enemigo. Las conversaciones con Jane fueron fundamentales porque les dieron la

oportunidad de “to become... conversant with this resistance over which they have now become acquainted, to work through it, to overcome it, by continuing, in defiance of it, the analytic work.” (11). La presencia de Jane es doblemente importante porque la relación existente entre ella, Lilia y Guy representaba las sucesivas generaciones que intervenían en cada recuerdo, permitiendo al lector asociar a Jane con el futuro, a Guy con el pasado y a Lilia con el presente narrativo. De tal manera que la conexión de Lilia con el pasado aparecía representada por su relación con Guy, mientras que su relación con el futuro se proyectaba en su relación con su hija Jane.

Si Bowen defendía que el hecho de escribir y componer una obra literaria configuraba su relación con el mundo, es decir, contribuía a la creación de su identidad pública o social, en este caso, el hecho de recordar no solamente es liberador para sus personajes sino que contribuye a la creación de una identidad privada, lo que permitirá la reconfiguración del futuro y la reconciliación con el presente. En consonancia con todo lo cual, a través de la persistencia en su obra de las alusiones al pasado y a la posteridad, a la disolución y a la permanencia, puede decirse que Bowen desarrolló en su obra un profundo y clarificador análisis sobre la variedad y peculiaridad de las interferencias entre la vida y la muerte en la escritura y en la vida.

2.4 Personajes en busca de una identidad estable

“What a slippery fish is identity, and what is it besides a slippery fish?... What is a person? Is it true, there is not more than one of each? If so, is it this singular forcefulness, or forcefulness arising from being singular, which occasionally causes a person to bite on history? All the more, in that case, what is a person?” (*ET*: 193)

“You do really think I am a person?” (*HD*: 300)

Aunque los textos de Bowen ni consiguen ni probablemente pretenden resolver los múltiples enigmas existentes en torno al concepto de identidad, las alusiones a diferentes cuestiones relacionadas con la identidad de los personajes, en especial la de los personajes femeninos protagonistas, son constantes y variadas en sus obras, lo cual demuestra que esta narradora sentía un genuino interés por ensayar diferentes maneras de profundizar en cada uno de los rasgos distintivos que caracterizan o definen a una persona y la convierten en un ser único y diferente de sus semejantes.

Resulta muy interesante constatar que en toda su narrativa, y más si cabe en sus últimas obras, la mayor parte de las protagonistas femeninas sufren algún tipo de crisis de identidad durante el transcurso de la acción: Stella, en *The Heat of the Day*, al descubrir la traición de su amante, Robert Kelway; Jane, en *A World of Love*, quien solamente consiguió descubrir su identidad sexual y afectiva tras haberse liberado de la influencia de Antonia y posteriormente de la de Guy; posteriormente, Sheila, Clare y Dinah, las tres amigas de la infancia en *The Little Girls*, que sufrieron crisis de identidad en diferentes momentos de sus vidas: la primera de ellas, Sheila, al abandonar su sueño de convertirse en bailarina para casarse con Mr Artworth; a continuación Clare, quien tras sobreponerse a un matrimonio infructuoso, inició una nueva vida independiente, propia de una mujer de negocios inteligente y emprendedora; y la tercera del grupo, Dinah, que sufrió su particular crisis de identidad en la última etapa de su vida, al verse obligada a encarar el presente tras descubrir la fugacidad e inconsistencia de su pasado. (1) Finalmente Eva, en *Eva Trout*, también sufrió su particular crisis de identidad al verse obligada a abandonar su infancia y entrar bruscamente en la etapa de madurez tras sentirse traicionada por Iseult Smith, su admirada y enigmática profesora. Con respecto a esta conflictiva relación y recordando lo ocurrido entre Sydney y Mrs Kerr en *The*

Hotel, el conflicto volvió a originarse en la actitud irresponsable de Iseult Smith, una mujer madura, atractiva e inteligente, quien tras mostrar un inusitado interés personal por la huérfana Eva, acabó sintiéndose oprimida por su devoción ciega y optó por ignorarla, relegándola al olvido, condenándola “to be nothing.” (*ET*: 185)

Por otra parte, estas continuas crisis de identidad no son un rasgo exclusivo, aunque sí característico, de las protagonistas femeninas. En las novelas de Bowen tampoco los personajes masculinos disfrutaban en modo alguno de identidades estables ni exhiben un equilibrio emocional capaz de estimular la configuración futura de una identidad propia. Por el contrario, los ejemplos de personajes que padecen algún tipo de inestabilidad emocional son muy numerosos en todas sus obras. Ese es el caso de Max Ebhart, en *The House in Paris*, un judío apátrida sin familia ni dinero, cuyo desarraigo y aislamiento social le indujeron a dejarse dominar por la influyente y manipuladora Mme Fisher, de nuevo una mujer madura, sagaz y sin escrúpulos que ejerció su influencia y tiranía sobre alguien mucho más joven e inexperto que ella. Al mismo grupo que Max Ebhart pertenece el frívolo y despiadado Eddie, en *The Death of the Heart*, un joven ambicioso y desclasado, que renegó de sus orígenes y trató de moldear su personalidad y su comportamiento social siguiendo el patrón trazado por las expectativas de sus protectores y benefactores. O el caso de Robert Kelway, en *The Heat of the Day*, quien traicionó a su patria mientras trataba de encontrar la seguridad en sí mismo que una madre manipuladora y un padre vulnerable no habían sabido ayudarle a encontrar durante sus años de juventud. A esta misma categoría de personajes emocionalmente inestables pertenece Harrison, en la misma obra, quien a juzgar por lo reflejado en el relato carecía de identidad definida porque no poseía una familia ni un hogar estables. Seguramente por esa razón, los escasos y enigmáticos rasgos que conformaban su personalidad se derivaban única y exclusivamente de su condición de espía y, curiosamente, solo parecía existir como personaje cuando se encontraba ejerciendo su profesión. Finalmente, resulta indispensable mencionar a Frank Wilkins, en *The Little Girls*, un militar jubilado, atractivo pero extrañamente cobarde y egoísta, cuya única característica dominante en su personalidad era un temor irracional por lo que podía depararle el futuro, lo cual se traducía en la novela en el miedo inusitado que sentía por los niños como principales herederos del porvenir. (2)

En efecto, aunque el impulso generador de esa búsqueda incansable de identidad tiene amplio desarrollo y equivalente repercusión en todos los personajes principales de las obras de Bowen, lo cierto es que sus manifestaciones literarias se van acentuando

progresivamente y en paralelo a la evolución cronológica de su narrativa. La evolución temática en torno a este rasgo del ser humano fue lenta pero constante, hasta llegar a sus últimas novelas, y en especial *Eva Trout*, que fue sin duda la contribución más notable de Bowen, su aportación final y definitiva al análisis de este difícil y controvertido tema. *Eva Trout* es la tragicómica historia de Eva, una joven huérfana, heredera de una gran fortuna, que padecía de inmadurez sexual, social y afectiva, y cuyo único signo de identidad era la riqueza que había heredado de sus progenitores. Las palabras de Henry Dancey, un amigo de la infancia con quien en la escena final protagonizó un simulacro de boda, así lo corroboraron:

“When you came cracking into the vicarage you’d already been pointed out as A Very Rich Girl. We had none of us ever seen one –it was like knowing a violinist, or something” (*ET*: 236)

Además de Eva, que dedicaba la mayor parte de su vida a la búsqueda infructuosa de identidad propia, había otro personaje, su hijo adoptivo Jeremy, cuyas principales señas de identidad no eran otras que su sordomudez y su carácter indefinido y escurridizo, unos rasgos tan definitorios de su personalidad que impedían a los demás personajes aproximarse a él y hacían todavía más difícil conocerle. Precisamente por eso el narrador no dudaba en recurrir a todo tipo de recursos estilísticos para dejar bien patente este rasgo de indefinición en la personalidad del niño: al abandonar la mesa en casa de los Dancey “the boy slid off the cushion” (*ET*: 160); para observar un jardín, “he slanted away from Eva across the roadway to peer through the hedge” (*ET*: 169); uno de sus puzzles “slithered about” sobre el cuero del asiento posterior del Jaguar de Eva (*ET*: 202), sus sonrisas eran “sliding” (*ET*: 205) y su mirada angelical acababa demostrando ser un mero espejismo puesto que este jovencito rubicundo y angelical acabó por ser el artífice directo, aunque aparentemente inconsciente, de la tragedia final de Eva. Es de destacar que esta capacidad camaleónica de Jeremy para transmutarse en lo opuesto a lo que en realidad es adquiere una enorme importancia en el relato, porque sin duda corrobora un rasgo característico en los demás personajes: que las características peculiares que identifican inicialmente a un personaje pueden adaptarse a diferentes situaciones e incluso travestirse, según las circunstancias personales o sociales, y hasta adoptar una nueva identidad.

Después de las crisis de personalidad, los cambios y alteraciones en la identidad de los personajes constituyen uno de los aspectos de mayor interés en las obras de esta autora. Si las circunstancias así lo exigen, los personajes de Bowen pueden adoptar, por

ejemplo, un tipo de identidad nacional que prevalece especialmente en tiempos de guerra y que aparece ejemplificada en Louie y Connie, dos de los personajes secundarios en *The Heat of the Day*. Cuando Robert Kelway, herido física y emocionalmente en Dunkerke, optó por ignorar el hecho de que carecía de identidad individual y acabó adoptando una identidad de grupo -algo propio y característico de los seguidores de un régimen totalitario-, lo que acabó haciendo fue traicionar a su país. Con esta decisión que tomó de adoptar la identidad colectiva, propia de la mentalidad disciplinada del movimiento nazi, Robert acabó por abortar toda posibilidad de desarrollar una identidad nacional que, sin embargo, sí era sentida y compartida por el resto de los personajes. Esta identidad nacional, como comentaba anteriormente, era especialmente patente en Louie y Connie, pero también era compartida por Harrison y Stella y, aunque de manera más tangencial e indirecta, también por Roderick, el hijo de ésta.

Junto con todo ello, en numerosas ocasiones los personajes principales y secundarios de las novelas de Bowen desarrollan un tipo de identidad adoptada, que se deriva de la profesión que ejercen o, incluso, de su residencia laboral. Como ejemplo de ello, Clare, en *The Little Girls*, representaba el prototipo de mujer emprendedora y autosuficiente que se identificaba con la empresa comercial que ella misma había creado y que dirigía con total eficacia; por su parte, Major Burkin-Jones, en esta misma novela, así como Major Wilkins, en *The Little Girls*, o Major Brutt en *The Death of the Heart*, eran nombrados, es decir identificados, por el título militar que ostentaban o habían ostentado durante años, es decir por la profesión que ejercían o que habían ejercido en el pasado. También el ama de llaves de los Quayne, Matchett, en esta misma novela, desarrollaba su robusta e influyente personalidad a través del cargo que ocupaba en Windsor Terrace, el domicilio londinense de la familia protagonista; Mr Dancey, en *Eva Trout*, vicario y padre de familia numerosa, exhibía y desarrollaba en la novela todos los rasgos de la personalidad propios de alguien que ejerce con eficiencia su cargo; por último, la evolución en la personalidad de Eric Arble, también en *Eva Trout*, se manifestaba de manera definitiva sobre todo en sus sucesivos fracasos profesionales: inicialmente había empezado siendo un oficial de la Armada, para pasar a ser un próspero agricultor independiente y quedar, finalmente, relegado a desempeñar un cargo poco gratificante en un taller mecánico cercano a Larkins, su residencia actual.

De la misma forma, en la narrativa de Bowen las casas y pisos habitados por los personajes aportan una enorme cantidad de información sobre la identidad de los que en

ellos habitan: la sofisticación de Thomas y, especialmente, de Anna Quayne, en *The Death of the Heart*, aparecía perfectamente reflejada en las descripciones de las diferentes estancias en las cuales primaba el buen gusto con que Anna había decorado la mansión londinense que ocupaba junto a su marido Thomas, y que compartía con Portia y con los miembros del servicio. El interés de este personaje por la decoración y el estilo en el vestir –interés no compartido por Portia– resultó ser una de las primeras causas de alejamiento entre los dos personajes protagonistas de esta famosa novela de Bowen. (3) También el lúgubre piso parisino de Mme Fisher, en *The House in Paris*, era un fiel reflejo de la personalidad de su dueña, oscura, intensa y dominante. Como también Holme Dene, la hermética y tortuosa mansión victoriana de los Kelway, era reflejo de la personalidad autoritaria y misteriosa de Mrs Kelway, la madre de Richard en *The Heat of the Day*. (4) Según los comentarios del narrador, esta dama de carácter gélido e intransigente había permanecido durante años voluntariamente recluida en su microcosmos particular porque solamente allí encontraba los ingredientes necesarios para desarrollar plenamente su personalidad:

“By sitting there where she sat, and by sometimes even not looking, across the furnished lawn, she projected Holme Dene: this was a bewitched wood. If her power came to an end at the white gate, so did the world.” (HD: 110)

De forma parecida, la insatisfacción que Lilia, uno de los personajes protagonistas de *A World of Love*, sentía por su vida familiar aparecía sutilmente reflejada en su incapacidad para transferir a Montefort algo de su personalidad y hacer de ese enorme caserón destartado un hogar en donde poder establecer unos vínculos familiares satisfactorios. Su incapacidad para comunicarse con su esposo y sus hijas y el deterioro progresivo en las relaciones que mantenía con el mundo exterior se reflejaban en la percepción que tenía de su casa como una morada triste y opresiva, “a dreadful house” (WL:17), un lugar antagónico y desestabilizador en donde “something was always wanted but not ready” (WL: 21), que no provocaba en Lilia otra cosa que no fuera angustia, desconfianza, y una profunda animadversión por lo que Irlanda era y por lo que representaba: “Was it the place itself, (Lilia’s) mistrust of Ireland or the uncanny attentiveness of the country which kept her nerves ever upon the stretch?” (WL: 53)

Por otra parte, seguramente no es mera coincidencia que ni Stella, en *The Heat of the Day*, ni Eva, en *Eva Trout* –la primera por encontrarse inmersa en un estado de profunda indecisión, y la segunda por dedicar todas sus energías a una búsqueda

permanente de identidad propia- fueran capaces de crearse un hogar propio. El sentimiento de desarraigo que sufría Stella, la sensación de transitoriedad creciente que iba experimentando a medida que cuestionaba la naturaleza de su relación con Robert, se reflejaba en la pérdida voluntaria de su hogar estable y en la elegante impersonalidad de los pisos alquilados que sucesivamente iba ocupando en un Londres asediado por las bombas enemigas durante los años centrales de la Segunda Guerra Mundial. Aunque elegantemente amueblados, estas residencias transitorias de Stella no reflejaban más que el impecable gusto de sus inquilinos anteriores, y su extremada sobriedad y distinción no servían sino para acentuar la escasez de objetos personales que Stella conservaba en torno a sí. En esta misma novela, los sentimientos de soledad, el aislamiento y el desarraigo eran rasgos que hermanaban a Louie y a Harrison, los dos personajes que, en consecuencia, no podían sino ser los menos expresivos del relato. No es casualidad tampoco que estos dos personajes desubicados fueran los menos capaces de comprender sus propios sentimientos y los menos diestros en expresar sus necesidades vitales, siendo víctimas como eran de la pérdida accidental, en el caso de Louie, o voluntaria, en el caso de Harrison, de sus raíces y antecedentes familiares. La repentina muerte de los padres de Louie y la destrucción de su hogar familiar en Hythe durante uno de los primeros bombardeos enemigos aparece en la novela como la causa fundamental de su fragilidad y su aislamiento. Esto era lo que parecía inducir a aproximarse a Harrison en el primer capítulo, seguramente con la esperanza de encontrar en su compañía un papel social que no poseía y con la intención de recobrar la identidad que había perdido: “It was her self not her sex that she wished to assert.” (HD:12). Desafortunada elección por parte de Louie, puesto que, a pesar de las repetidas muestras de poder que el contraespía exhibió ante Stella, el desarrollo de la trama acabó dejando claro que también Harrison era un personaje solitario y profundamente vulnerable. En este caso, su vulnerabilidad se derivaba, precisamente, del hecho de haber renegado de su familia, de su casa y de los de su clase. Este ejercicio voluntario de desenraizamiento por parte de Harrison había dejado sus secuelas, lo cual se manifestaba, por ejemplo, en la irritación que experimentaba al comprobar que durante sus reflexiones apenas podía controlar un tic, una peculiar manera de mover las manos que no era más que un rasgo de familia heredado de su padre, un gesto involuntario y traicionero “..which must have been waiting for him.” (HD:14)

Este rechazo que Harrison sentía por su familia, por su clase social y por su lugar de procedencia estaba en clara consonancia con su obsesión por conquistar a

Stella y, a través de esa conquista, por adoptar su forma de vida, aprender de su impecable gusto, parasitar de la seguridad en sí misma que ella poseía y de su exquisito estilo personal. Todo esto que Stella era y poseía representaba para la imaginación desclasada y acomplexada de Harrison el ideal de una forma de vida civilizada y refinada que él admiraba profundamente. Irónicamente, a lo largo de la novela el narrador, y Bowen a través de él, demostraban cumplidamente que este ideal de Harrison no era más que una falacia, un engaño, una falsa impresión. Como prueba de ello, el mobiliario del apartamento de Stella, un elemento clave y fundamental en la configuración de este universo imaginario de Harrison, no era otra cosa que “...somebody else’s irreproachable taste.” (HD:24) La naturaleza engañosa de esta admiración obsesiva de Harrison es detectada también por John Coates en *Social Discontinuity in the Novels of Elizabeth Bowen*, quien entiende que esta pasión que Harrison sentía por Stella no era más que una forma de intoxicación emocional: “If Harrison rejects the background he has had, it is because he has found another one which intoxicates him. However, it is made clear, his obsession with Stella, less a sexual one than as the incarnation of a certain way of living, rests on a false impression.” (5) Fundada o infundada, esta admiración desmedida que sentía por Stella no hacía más que ratificar la profunda inestabilidad emocional e inseguridad que padecía Harrison, que le inducía a desear lo que no tenía y a tratar de imitar lo que no era.

En el extremo opuesto de la escala social se encontraba Eva, la protagonista de *Eva Trout*, una rica heredera huérfana quien tras una infancia vivida en soledad y en permanente tránsito no podía sino continuar con la misma tendencia que había caracterizado su vida y la de su familia durante décadas, desarrollando también su vida adulta de hotel en hotel. También ella encontró enormemente difícil formar un hogar permanente y, cuando finalmente optó por adquirir una dilapidada residencia costera, cuyo exótico nombre, Cathay, apenas se correspondía con la enorme y destartalada mansión que aparecía ante sus ojos, la experiencia acabó siendo un completo desastre doméstico.

En otras ocasiones, sin embargo, el hecho de convertirse en propietario de una vivienda o residencia permanente servía para acentuar la circunstancia de que el personaje había alcanzado o estaba a punto de alcanzar la madurez social o afectiva. Este era el caso de Roderick, el joven soldado hijo de Stella en *The Heat of the Day*, para quien el sentimiento de desamparo que le había provocado la guerra se veía

compensado por la promesa de futuro que implicaba la herencia de Mount Morris. La posesión de la vieja casa irlandesa en la que había sido concebido consiguió dar una nueva estabilidad a su vida, por la evidente responsabilidad que implicaba tener que organizar una hacienda con clara proyección de futuro y por la consiguiente sensación de estabilidad que el cuidado de una casa era capaz de aportar:

”Possessorship of Mount Morris affected Roderick strongly. It established for him, and was adding to day by day, what might be called a historic future. The house came out to meet his growing capacity for attachment; all the more, perhaps, in that by geographically standing outside war it appeared also to be standing outside the present. The house, non-human, became the hub of his imaginary life, of fancies, fantasies only so to be called because circumstance outlawed them from reality.” (HD: 50)

En otro orden de cosas, es posible observar hasta qué punto algunos personajes de las novelas de Bowen moldean su carácter y supeditan su personalidad a las relaciones familiares que han establecido a lo largo del relato: Sheikie, la más oportunista de las tres amigas en *The Little Girls*, aparecía identificada en la novela como la esposa de un próspero agente inmobiliario. Los sentimientos de compasión que Portia inspiraba eran consecuencia de que, en *The Death of the Heart*, era presentada desde las primeras páginas como la hermanastra huérfana de Thomas y Anna Quayne. Ya en el primer capítulo, Ana se encargaba de informar a St Quentin, y a los lectores, de que su nacimiento inesperado había sido fruto de una relación ilegítima del padre de Thomas con la alocada Irene durante sus años de madurez. Tras la muerte de su madre, Portia quedaba a cargo de Thomas y Anna, los únicos familiares que le quedaban y a quienes apenas conocía, convirtiéndose en un elemento desestabilizador en su aparentemente equilibrado estilo de vida. Como ocurriría después con Eva Trout, Portia encontraba difícil configurarse una identidad estable sin el apoyo de una figura paterna o materna que le sirviera de modelo para su desarrollo emocional y para su necesaria evolución personal y social. También la incapacidad de Robert Kelway, en *The Heat of the Day*, para entablar relaciones sinceras con sus semejantes derivaba, en gran medida, de la tortuosa relación que durante su infancia había mantenido con un padre alienado por la presencia dominadora y asfixiante de su madre, la destructiva Mrs Kelway. No resulta difícil entender por qué Robert encontraba dificultades para entender el doble significado de determinadas palabras –“country” o “treason”- sobre todo cuando el lector descubre que el rasgo más sobresaliente de la personalidad de su madre era su

absoluta insensibilidad por el lenguaje, su completo desdén por la capacidad de comunicación que caracteriza o debe caracterizar a todo ser humano. Así, habiendo heredado de sus padres la tendencia a la incomunicación, Robert desconfiaba de la capacidad connotativa del lenguaje y no comprendía, por ejemplo, las implicaciones emocionales del concepto de patria, ni parecía capaz de entender el profundo significado de la palabra traición. En su opinión, ambos términos pertenecían a un idioma muerto, a una lengua caduca de cuya influencia nociva era necesario escapar. Así lo manifestaba en su última conversación con Stella:

“What is repulsing you is the idea of “betrayal”, I suppose, isn’t it? In you the hangover from the word? Don’t you understand that all that language is dead currency? ... Words, words like that, yes –what a terrific dust they still can raise in a mind, yours even: I see that. Myself, even. I have needed to immunize myself against them; I tell you I have only at last done that by saying them to myself over and over again till it became absolutely certain they mean nothing. What they once meant is gone.” (HD: 268)

Igualmente fuerte, aunque en este caso mucho más positiva, era la influencia materna que demostraba sentir Roderick, el hijo de Stella en la misma novela, quien después de cada ausencia del hogar materno, solamente conseguía olvidar la despersonalización propia de la vida en el ejército y recobrar su propia identidad si observaba atentamente a su madre. Efectivamente, a los ojos de su hijo, Stella parecía el único ser humano capaz de preservar en sí mismo los rasgos propios de la personalidad de su hijo ausente:

“He searched in Stella for some identity left by him in her keeping. It was a search undertaken principally for her sake... While she and Roderick stayed so closely alike, it seemed less likely that he would, after all, shift away to somewhere outside her ken ... “(HD: 48)

Por el contrario, mucho menos satisfactoria era la influencia familiar en Mrs Dancey, la esposa de Mr Dancey en *Eva Trout*, quien no poseía otra identidad que la de madre de familia numerosa y esposa de un vicario de provincias. Esto se reflejaba en que, a pesar de aparecer en varias ocasiones a lo largo del relato, el narrador ni siquiera se tomaba la molestia de informar al lector de que este personaje poseía un nombre propio.

Por otra parte, como viene siendo frecuente en la literatura contemporánea, la complejidad en la identidad sexual de los personajes resulta ser otra de las formas más

efectivas de caracterización. Parece claro que la homosexualidad de Constantine Ormeau y de Clavering-Haight en *Eva Trout*, la ambigüedad sexual de Clare en *The Little Girls*, de Iseult Smith en *Eva Trout* y la bisexualidad de Eva, en esta misma obra, fueron rasgos determinantes en la composición de la psicología todos estos personajes. Las manifestaciones externas del desarrollo de la sexualidad de sus personajes y la atracción sexual que provocaban o experimentaban, aun sin ser explícitamente descritos, jugaban un papel importante en la obra de Bowen. A menudo la ambigüedad sexual de sus personajes acababa por constituirse en un rasgo diferenciador, sobre todo en algunos personajes femeninos que demostraban poseer lo que Lis Christensen denomina una “unconventional feminine sexuality.” (6)

Como ya han observado un buen número de críticos, aunque el atractivo sexual juega un papel fundamental en las relaciones entre sus personajes, en la narrativa de Bowen escasean las referencias directas y explícitas a los contactos sexuales que los personajes indudablemente mantienen. Así lo ha observado Christensen, quien explica que en las obras de esta autora apenas abundan las descripciones de actividad sexual alguna: “...actual descriptions of the sexual act are conspicuously absent.” (7)

En efecto, aunque por sus biografías (8) se sabe que Bowen poseía una personalidad segura y desenvuelta, carente de ingenuidad y con escasas inhibiciones personales sobre este asunto, lo cierto es que encontraba mayor interés literario en explorar los mecanismos de autocontrol empleados por sus personajes para desenvolverse en un medio social hostil que en la expresión abierta y detallada de una sexualidad libre y explícita. En este sentido, comparto plenamente la opinión de Christensen, quien entiende que, además de no ser una tendencia habitual en la literatura de su época, el interés documental de Bowen no se centraba tanto en reflejar lo más explícito e instintivo del ser humano como en explorar lo que se vislumbra bajo las fracturas que surgen en la aparentemente pulida superficie del comportamiento social: “This is perhaps not surprising, considering the general reticence on such matters at the time of writing, and considering also that Bowen found life with the lid on quite as interesting as life with the lid off.” (9)

La plasticidad de la metáfora empleada por Christensen -“life with the lid on”- es una deuda del talento artístico de la misma Bowen, quien ya había empleado esta expresión en 1944, en un breve tratado de estudios críticos que tituló *English Novelists. Impressions of English Literature*. A pesar de su brevedad y concisión, en este pequeño inventario de los escritores británicos más representativos Bowen resumió sus atinados

juicios críticos sobre una serie de figuras fundamentales en la historia de la literatura inglesa y, al hacer este breve repaso de los rasgos más característicos del talento artístico de sus antecesores, esta escritora logró componer un verdadero catálogo clasificador de los miembros más preeminentes de la tradición literaria a la que perteneció dando, al mismo tiempo, buena cuenta de sus gustos artísticos personales y de las influencias literarias que sin duda contribuyeron a estructurar su carrera literaria. En unas páginas memorables, mientras dejaba traslucir su profunda admiración por la narrativa de Jane Austen y defendía con pasión aquello que otros habían criticado como una limitación temática de la escritora novecentista, Bowen no dudaba en hacer unas valientes y arriesgadas declaraciones reflejando, además de un afinado juicio crítico, la naturaleza selectiva de su postura artística:

“The constraints of polite behaviour serve only to store up her character’s energies; she dispels, except for the very stupid, the fallacy that life with the lid off –in thieves’ kitchens, prisons, taverns and brothels –is necessarily more interesting than life with the lid on.” (EN: 246)

A pesar de todo, la naturaleza de las relaciones sexuales que establecen los personajes femeninos en sus obras ha sido objeto de atención por parte de algunas escritoras feministas, como Jane Rule, en 1975 y Patricia Coughlan, en 1997, quienes no han dudado en rastrear un evidente componente sexual, por ejemplo, en la admiración que Louie sentía por Stella, en *The Heat of the Day*, así como en la amistad que aquella compartía con Connie, su compañera de cuarto en la misma obra. Más recientemente, también Christensen ha confirmado que es posible rastrear una atracción sexual soterrada entre Jane y Antonia, en *A World of Love*, así como entre Clare y Dinah, en *The Little Girls* y, finalmente, entre Eva e Iseult Smith, en *Eva Trout* (10).

En mi opinión, precisamente en estas dos últimas novelas de Bowen es en donde la ambigüedad sexual de los personajes aparecía expresada con mayor claridad: “Mumbo, are you a Lesbian?” (LG: 197), preguntaba Dinah en *The Little Girls*. “Trout, are you a hermaphrodite?” (ET: 51), preguntaba una de las compañeras de colegio de Eva Trout, a lo cual ella respondía: “I don’t know”.

En *The Little Girls*, la atracción sexual entre ambas mujeres aparecía obviamente sublimada por el tono desenfadado de comedia ligera en el que se desenvolvía el relato. Sin embargo, no aprecio farsa alguna en la última escena de la novela, en el momento en que Clare se acercaba a visitar a su amiga enferma, quien parecía encontrarse dormida, y al volverse para abandonar la estancia, escuchaba las palabras que cierran la

novela: “Clare, where have you been?” (*LG*: 237) Esta frase ha sido interpretada por Jane Rule como una señal de que, a partir de ese momento, Dinah y Clare estaban preparadas para emprender una relación que ambas siempre habían deseado y temido al mismo tiempo: “They will deal with the relationship that one has longed for, the other longed for but dreaded.” (11)

Por su parte, la evolución en la sexualidad de Eva Trout es un componente fundamental en la última novela de Bowen. Al principio del relato, Eva tenía 24 años y su sexualidad era todavía manifiestamente ambigua. Enseguida el narrador se apresura a explicar que, durante sus días de colegio, Eva se había sentido atraída en primer lugar por Elsinore, su compañera de habitación, y después por su profesora Iseult Smith. Sin embargo, de su amor de madurez por Henry Dancey, de su fervor, e incluso pasión amorosa, por este joven estudiante de Cambridge también daría cumplida cuenta en la última parte de la obra, lo cual permite observar el desarrollo de una bisexualidad latente en este complejo personaje.

Curiosamente, mientras que, como estos ejemplos corroboran, Bowen demostró poseer una enorme sutileza y un profundo respeto por describir con naturalidad el nacimiento y desarrollo de la homosexualidad femenina, no es posible observar esa misma actitud con respecto a su variante masculina. Esto ha llevado a Patricia Coughlan, en su artículo titulado “*Women and Desire in the Work of Elizabeth Bowen*”, publicado en *Sex, Nation and Dissent* (12) a considerar que los personajes masculinos con tendencias homosexuales aparecían tratados con verdadera hostilidad en *Eva Trout*, “with a conspicuous hostility”, en sus propias palabras.

Por su parte, Christensen tampoco ha detectado grandes dosis de optimismo en el tratamiento de las relaciones heterosexuales de los personajes. En efecto, si bien es cierto que las relaciones homosexuales en las obras de Bowen parecen ser siempre parasitarias o engañosas, tampoco las parejas heterosexuales plantean una alternativa coherente: “...the failed marriages in the book show heterosexual love as no desirable alternative.” (13)

Es evidente que tanto el matrimonio de Mr y Mrs Trout, como el de los padres de Elsinore, o el de Eric e Iseult Arble, se encontraban en pleno estado de descomposición. A excepción del matrimonio Denge y de la asociación profesional de los Bonnard, la única pareja estable en *Eva Trout* era la formada por Mr and Mrs Dancey. Sin embargo, incluso en este caso, la estabilidad emocional de la pareja amiga de Eva era seriamente cuestionada por la incongruencia emocional que desde las

primeras páginas había caracterizado al personaje de Mrs Dancey. Posteriormente, al final de la novela, tampoco el matrimonio ficticio de Eva y Henry Dancey resultaba ser más que una loca fantasía de Eva que, a pesar de la buena predisposición de ambos, nunca llegaba a materializarse.

En definitiva, lo que parece más lícito es observar que, si bien es cierto que los personajes de Constantine Ormeau y de Clavering-Haight, obviamente homosexuales, planteaban retratos claramente negativos de identidad sexual trastornada, tampoco era muy halagüeño el retrato que Bowen hacía de Eric Arble y de su agresiva e ineficaz heterosexualidad, lo cual puede interpretarse como una prueba más del pesimismo existencial que fue experimentando Bowen durante la última parte de su vida y que, lógicamente, se fue proyectando en todos los ámbitos de las relaciones humanas de sus personajes.

Pero, junto con la enorme variedad de caracterizaciones empleadas por Bowen para identificar a sus personajes, también existe un grupo de personajes cuya identidad permanece misteriosamente incierta e inespecífica, principalmente porque desde su primera aparición en el relato, y de manera intencionada, nunca fueron claramente identificados por el narrador.

En *The Heat of the Day*, el carácter misterioso de Harrison se confirmaba al identificarse por primera vez con el observador anónimo que permanecía apostado frente a la ventana del piso londinense de Stella en actitud de espera. Al final de la narración, esta presencia anónima volvió a ser intuida por el narrador, en esta ocasión como testigo mudo del misterioso accidente mortal (14) que sufrió Robert Kelway en su huída nocturna del apartamento de Stella. En ambos casos, el lector se ve obligado a realizar un esfuerzo intuitivo voluntariamente orquestado por el narrador para detectar una presencia anónima pero inequívoca en el transcurso de los acontecimientos.

Otros personajes, como Clare en *The Little Girls*, a menudo disimulan y en muchas ocasiones se esfuerzan por esconder cuidadosamente sus sentimientos, e incluso acostumbran a ocultar su cuerpo de las miradas ajenas. Cuando era niña, esta jovencita de mente ágil y de cuerpo torpe ya buscaba lugares discretos en donde poder hacer sus deberes o componer sus mensajes secretos en “Unknown Language” (LG: 115), sin ser molestada por la curiosidad ajena. En otras ocasiones, Clare solía yacer tumbada “... on the ground, in what felt like hiding ...” (LG: 112), o prefería ocultarse “in a wedge-shaped box-room inside one of the gables, under a spike” (LG: 115), evitando todo contacto con sus semejantes, huyendo incluso de las voces y de las risas festivas de los

asistentes a una fiesta organizada por sus padres, que indudablemente le debían resultar profundamente abrumadoras: “But downstairs was all party voices and, worse, laughter.” (LG: 115).

Un elemento primordial en *A World of Love* es la identidad del destinatario de las cartas de Guy, los verdaderos motores de la trama, que permanece voluntariamente oculta durante todo el relato. El empleo de la forma pronominal *YOU*, en letra cursiva y con mayúsculas, para designar al enigmático destinatario de los mensajes amorosos del pariente muerto proporciona a la narración unas nada desdeñables dosis de misterio, ya que contribuye a mantener tanto a los personajes como al lector en un estado de suspense e incertidumbre permanentes.

Por contraste, en otros casos, la asignación de nombre y apellidos a determinados personajes parece estar cargada de significado. De tal manera que la importancia del nombre propio adquiría especial relevancia en *The Little Girls*, en donde el narrador a menudo cambiaba los nombres de los tres personajes principales – Dinah, Clare y Sheila – por los apelativos que éstas habían recibido durante su infancia –Dicey, Mumbo y Sheikie-. Esta alternancia cobraba verdadero sentido en las escenas en las que la acción retrocedía en el tiempo, o en aquellas en las que –ya en la edad adulta- las tres amigas se esforzaban por mantener el mismo tono intimista empleado en sus conversaciones infantiles. También durante su edad adulta, Clare trataba de superar su fracaso matrimonial retomando su apellido de soltera (LG: 32) y Diana cambiaba su nombre por el de Dinah, como muestra de su actitud de rechazo por “that bristly goddess.” (LG: 52)

En esta y en otras novelas, los altibajos en los estados de ánimo de los personajes y los cambios emocionales tenían reflejo en la supresión de los nombres propios y el empleo alternativo de diferentes construcciones nominales que, además de funcionar como identificadores, servían para añadir matices importantes sobre la actitud de los personajes o sobre la postura adoptada por el narrador con respecto a ellos: Lilia, en *A World of Love*, con cierta frecuencia recibía el apelativo de “the fiancée” (WL: 96), en otras ocasiones alternaba con “Fred’s wife” (WL: 28), “the lost lady” (WL: 28), o incluso con “the poor snow-woman.” (WL: 42) Significativamente, cuando Dinah, Clare y Sheila, en *The Little Girls*, descubrían que el cofre que habían enterrado durante su infancia estaba vacío de contenido, todas ellas tomaban conciencia de la vacuidad de su vida emocional y, de manera muy significativa, perdían sus nombres. A partir de ese momento y durante el resto del capítulo Sheila aparecía identificada como “the hostess”

(LG: 161,162,168), “the settee’s owner” (LG: 162) y “the speaker” (LG: 163). Dinah era “the latecomer”, “the third of them” (LG: 162), “the culprit” (LG: 164) y “the guest” (LG: 169), mientras que Clare era descrita como “the magazine-addict” (LG: 161) y “the occupant of the settee”. (LG: 162) Con toda seguridad, en este caso el narrador optó por recurrir a una estrategia fácilmente identificable por parte del lector: de todos es sabido que la pérdida del nombre propio supone la pérdida de uno de los rasgos distintivos, o quizás del rasgo más distintivo, de la identidad de todo ser humano. En este ejemplo concreto, es obvio que la pérdida de la imagen idílica del pasado asociado a una etapa fundamental de la vida, la etapa de la infancia, no pudo sino repercutir de manera directa en la pérdida momentánea de la identidad de las tres amigas protagonistas.

Como cabía esperar, con frecuencia la elección de uno u otro nombre propio para los personajes de sus obras invariablemente reflejaba un cambio de actitud en el personaje o una variación en el punto de vista del narrador, cuyas alusiones al comportamiento y cuyas anotaciones sobre las alteraciones en la identidad de los personajes podían así simplificarse en gran medida. Por ejemplo, en un encuentro entre Eva y su profesora, las fluctuaciones en el grado de intimidad que experimentaban los personajes se reflejaban en la alternancia del narrador al elegir los nombres para identificar a la profesora: Miss Smith, Iseult, Iseult Smith, respectivamente. Así mismo, en *The Little Girls*, en una escena de despedida entre la madre de Dinah y el padre de Clare, la presencia de la niña era ignorada por los adultos, lo cual se reflejaba en el empleo por parte de los adultos del apelativo “the child” (LG: 130) en lugar de emplear su nombre de pila para hacer referencia explícita a ella.

Por otra parte, los cambios en el aspecto físico de los personajes – forma de vestir, estilo de peinado- a menudo son fiel reflejo de las alteraciones en la evolución de su personalidad. En *A World of Love*, la influencia del pasado era inmediatamente evocada por el elegante vestido con el que el lector contemplaba a Jane en su primera aparición en escena:

“A girl came out of the house, and let herself through the gate in the fence. Wearing a trailing Edwardian muslin dress, she stepped out slowly towards the obelisk, shading her eyes.” (WL: 10)

Junto con esto, la alusión al obelisco, un poderoso símbolo sexual que planeaba sobre todo el relato, se complementaba con la mención de la vestimenta de la protagonista para introducir dos de los temas fundamentales desarrollados en la narración: la fuerza del pasado y el despertar sexual de una adolescente. Así mismo, al

final del relato, el corte de pelo de Lilia también adquiriría el significado de un ritual por medio del cual la antigua prometida de Guy conseguía liberarse del peso del pasado y volvía a sentirse capaz de buscar la armonía conyugal y filial que había perdido tiempo atrás.

Así mismo, la inestabilidad en el carácter de Iseult Smith, en *Eva Trout*, se reflejaba en la evolución de su estilo de peinado: en sus años de vida bohemia, recién divorciada de Eric, Iseult solía esconder sus rasgos faciales tras un flequillo, mientras que al final de la novela, en su recién recobrada respetabilidad junto a Eric Arble, Iseult volvía a mantener el pelo alejado de la frente, sujeto por una diadema, irónico símbolo de una pureza y una inocencia que ya no poseía.

También en el caso de Eva, la protagonista, los cambios de estilo en el vestir reflejaban fielmente la evolución de su personalidad. De tal manera que, mientras que en la primera parte de la obra el narrador daba muestras patentes de su mal gusto (*ET*: 29,74), en la segunda parte, y especialmente en la escena final de la despedida en la estación de ferrocarril, su aspecto físico era descrito en un tono ostensiblemente laudatorio, lo cual es sintomático de su evolución psíquica e intelectual :

“There stood Eva.

Not far off, in one of those chance islands of space, she stood tall as a candle, some accident of the light rendering her luminous from top to toe –in a pale suit, elongated by the elegance of its narrowness, and turned-back little hat of the same no-colour; no flowers, but on the lapel of the jacket a spraying-out subcontinent of diamonds: a great brooch. A soft further glow had been tinted on to her face; her eyes were increased by the now mothy dusk of their lashes. “
(*ET*: 261-2)

Aparte de esto, los comentarios del narrador acerca de la idoneidad de la vestimenta elegida por los personajes son muy abundantes en todos los relatos. En *The Heat of the Day*, el aspecto juvenil de Roderick era subrayado, más que ocultado, por sus ropas de soldado:

“These days he held himself, almost pigeon-breastedly, as though aspiring to fill out the bulky concavities of the khaki. He did not succeed: so unamenable was his overgrowing thinness, so struggling and light his frame that, once he shed the ballast of his equipment, only his great boots seemed to be weighing him to the ground.” (*HD*: 51).

Por contraste, una buena parte del atractivo personal de Stella (15) emanaba de su impecable estilo en el vestir: "... her clothes fitted her body, her body her self, with a general air of attractiveness and ease." (*HD*: 25). El impacto que su presencia causaba en Louie en gran medida estaba motivado por su depurado aspecto físico:

"Most of all, there had been the effect –the effect, it said, was what you ought all to go for. Black best of all, with accessories, if you were the type. The effect of this person? ... Invisible power, mutiny, shock, loss; sparkle-clip on black and clean rigid line of shoulders; terror somewhere knocking about inside her like a loose piece of ice; a not-young face of no other age; eyes, under blue-bloomed lids, turning on you an intent emptied look, youth somewhere away at the back of it like a shadow; lips shaped, but shaping what they ought not; hat of small type nothing if not put on right, put on right, exposingly; agony ironed out of the forehead ... " (*HD*: 247)

Otro personaje de notable talento en el vestir era Major Wilkins, en *The Little Girls*: "...this fortunate man not only liked his clothes but was liked by them." (*LG*: 190). En esta misma obra, la caracterización de los personajes a través del vestido, y más concretamente del tocado, era llevada a límites insospechados, por ejemplo, en una versión cómica del primer encuentro entre Clare y Sheila en el salón de té: "

"A big woman wearing a tight black turban, and on the lapel of her dress suit a striking brooch, sat down, with all but no hesitation, opposite a woman already there at the table ... Her hat was composed of pink roses.

... Black Turban, settling into her chair, bumped a leg of the table with her knee, whereat Pink Roses tittered." (*LG*: 30)

Decididamente siniestro resultaba, sin embargo, el atuendo del conductor-mensajero de Lady Latterly, en *A World of Love*. En su primera visita a Montefort, el chófer de la dama aparecía enfundado en un "disaster-dark uniform." (*WL*: 53) En su segunda visita, su atuendo adquiriría un aire decididamente marcial, cuando aparecía ante los ojos de Lilia vestido con "... a sort of a compromise get-up, dark coat, groom's breeches ..." (*WL*: 138) Finalmente, uno de los casos más significativos de evolución personal reflejada en el atuendo lo protagonizaba Jane, en esta misma obra, quien definitivamente abandonaba la adolescencia y entraba en la etapa de madurez exactamente el mismo día que decidió desechar el vestido que había encontrado en el desván y optó por enfundarse un moderno blazer rayado.

En definitiva, todo esto prueba que el interés de Bowen por explorar los rasgos más significativos de la identidad de sus personajes, especialmente de los personajes femeninos, se proyecta en múltiples formas en todas sus obras. Además de las alteraciones en la personalidad coincidentes con etapas de crisis en las relaciones familiares o personales, los personajes de sus novelas a menudo prestan o toman prestados rasgos de identidad, compartiendo con otros personajes afines, e incluso con sus opuestos, lo más definitorio de su carácter. En *The Heat of the Day*, por ejemplo, Roderick conseguía recobrar parte de su identidad perdida en el ejército mientras trataba de imitar los movimientos espontáneos de su madre en la cocina de su apartamento:

“In repose, at last, he stood as she often stood. It was to be seen how, each time he came back like this, he was at the beginning physically at a loss; until, by an imitation of her attitudes he supplied himself with some way to behave, look, stand –even, you might say, be. His body could at least copy, if not at once regain, unsoldierly looseness and spontaneity.” (HD: 48)

Mucho más sorprendente resulta la progresiva identificación entre Kelway y Harrison, el espía y el contraespía, los dos personajes que en principio parecían representar los dos opuestos del relato. (16) En primer lugar, sorprende descubrir que compartían el mismo nombre -Robert- y después, a medida que avanzaba el relato, resultaba llamativo observar cómo ambas identidades se iban asociando insistentemente en las reflexiones de Stella: si Harrison había espiado el comportamiento de Kelway, también es cierto que éste había ejercido de espía para el gobierno nazi:

“She now saw (Robert’s) smile as the smile of one who has the laugh. It seemed to her it was Robert who had been the Harrison.” (HD: 275)

A este respecto, comparto la opinión de Christensen, quien explica que el empleo inusual del artículo determinado delante del nombre de Harrison confirma su sospecha de que este personaje en realidad es prototípico, es decir, no representa a un individuo concreto. Desde mi punto de vista, su personalidad enigmática, sus apariciones y desapariciones inesperadas, la cantidad de información de que dispone y el poder que aparentemente es capaz de ejercer sobre los otros personajes contribuyen a conferir a su personalidad rasgos sobrehumanos, casi demoniacos que parecen destinados a emparentarle con un siniestro emisario del inframundo: “And since Old Harry is a nickname for the Devil, it is natural to see Harrison as an emissary from the Underworld, a role he shares with the sinister chauffeur Harris in *A World of Love*.” (17)

Posteriormente, en uno de los momentos climáticos de la novela, no era solamente Robert Kelway, sino también Stella quien terminaba imitando a Harrison, convirtiéndose ella misma en espía de las actitudes, gestos y palabras de su amante:

“... her watch on Robert’s doors and windows, her dogging of the steps of his thoughts, her search for the interstices of his mind.” (*HD*: 172)

De tal manera que, en la más dramática confrontación que mantenía con Harrison, cuando ella le acusó de haberla convertido en espía de Robert, Harrison afirmó: “You and I are not so unlike –yes, it’s funny.” A lo cual Stella respondía con amargura: “Why? Below one level, everybody’s horribly alike. You succeed in making a spy of me.” (*HD*: 138)

La terrible conclusión a que el lector parece inducido a llegar es que, en medio de la desconfianza característica de todo ambiente bélico, la imposibilidad de expresarse libremente desarrollando un lenguaje propio capaz de reflejar la subjetividad del sujeto inevitablemente desemboca en la homologación de la personalidad de los que lo padecen y, en consecuencia, en la destrucción de la identidad individual de cada ser humano. (18) Como Renée Hoogland corrobora: “Bowen’s acknowledgement of the critical function of discourse in the formation of subjectivity is in itself not so remarkable. What is remarkable is her appreciation of the fact that the most profoundly felt (private) experiences can obtain reality value only within a discursive set of interrelations within an essentially public context. In other words, what Bowen recognizes is that identity is not so much modified or determined as virtually constituted in discourse, that is, that a sense of self as well as of the world comes into being not only within the system of language but through language itself.” (19)

Parece, por tanto, incuestionable que la importancia fundamental que el lenguaje y, en consecuencia, la comunicación adquieren en la narrativa de Bowen deriva, más que de la concepción del discurso como modificador fundamental de la subjetividad de los personajes, de la convicción de que la identidad del ser se configura básicamente a partir del lenguaje, es decir, a partir de su capacidad o incapacidad de comunicación con sus semejantes. Así pues, en contradicción con la noción shakespeareana de identidad como elemento esencial, inherente al ser, la obra de Bowen parece proclamar que una buena parte de la identidad del sujeto es puramente social e imitativa, es decir, que está constituida en buena medida por su papel social y, como ya apuntaba anteriormente, por la proyección que sobre él tienen los pensamientos de los demás, las construcciones mentales de los semejantes.

De todo ello se desprende una marcada tendencia en Bowen, más acentuada si cabe en las novelas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, a plantear y explorar a través de sus obras las dificultades que el ser humano tiene para organizarse una vida propia y una identidad definida y permanente. De todos los personajes creados por Bowen, el que quizás parece tener planteado su futuro con mayores dosis de optimismo es Roderick, el hijo de Stella en *The Heat of the Day*. A pesar de la inseguridad propia de su edad – “But why me? Why me? After all, Who am I?” (HD: 299)- su posición como futuro propietario de una gran casa irlandesa no refleja la ambivalencia social que planteaba, por ejemplo, la posesión de Danielstown durante la etapa de conflictos sociales descrita en *The Last September*, ni la precariedad económica posterior que sufrirían los habitantes de Montefort, en *A World of Love*. Con mayor benevolencia por parte del narrador que en las dos novelas anteriores, las escenas desarrolladas en torno a Mount Morris demuestran el deseo de Bowen por no profundizar, por no mencionar las dificultades implícitas en la relación feudal que Roderick debería mantener con sus arrendatarios irlandeses, ni las dificultades económicas que seguramente iban a surgir al tratar de mantener en pie la enorme casa ni, finalmente, el posible aislamiento que el joven terrateniente extranjero estaba destinado a sufrir antes de empezar a disfrutar de su recién heredada posesión.

2.5 Los medios de (in)comunicación y la limitaciones del lenguaje

“To talk is always to quarrel a little, or misunderstand.” (TN:194)

El estudio de la capacidad comunicativa del lenguaje literario y de sus limitaciones ha acaparado la atención de escritores, lectores y críticos durante generaciones. En el caso de Elizabeth Bowen el planteamiento de este tema tuvo sus manifestaciones más tempranas en sus primeras novelas y relatos (1) pero realmente fue durante la segunda mitad del siglo XX, es decir, durante sus últimos años de producción literaria, cuando el tratamiento de los diferentes medios de comunicación y la exploración de los mecanismos del lenguaje adquirieron posturas más radicales.

En su última novela, la obsesión de Eva Trout por adquirir toda clase de aparatos destinados a la comunicación (radios, grabadoras, máquinas de escribir, teléfonos, etc.) con los que amueblar Cathay, su oscura y destartalada casa en Broadstairs, y la repentina adopción de un niño sordomudo –con quien durante años mantuvo una comunicación extrasensorial y a quien, al final de la novela, decidió enseñar a hablar– representan la culminación de un interés creciente por parte de Bowen por explorar las posibilidades del lenguaje como recurso eficaz para reflejar la naturaleza de las relaciones existentes entre los personajes de sus obras.

Si por comunicación se entiende cualquier intercambio de información entre dos o más personas, huelga decir que todos los intercambios de información entre los personajes de las obras de Bowen son importantes y merecen ser tenidos en consideración. Su cuidado obsesivo por reflejar las conversaciones largas y profundas destinadas al intercambio de ideas, su esmero al anotar los fragmentos de conversación que expresan informaciones transmitidas al azar, su afán por transmitir los diálogos telefónicos, el contenido de cartas y telegramas y, en última instancia, su interés por reproducir la ausencia deliberada de cualquier expresión verbal, es decir, por reproducir la elocuencia inaudible de los silencios, todo ello refleja la importancia que este tema fue progresivamente adquiriendo en el universo literario de esta autora.

Especialmente notorio es el hecho de que en la mayor parte de sus obras existe un persistente interés del narrador por reflejar la dificultad o incluso la imposibilidad de comunicación real entre los personajes. En *The Heat of the Day*, por ejemplo, el empleo recurrente de términos relativos a la comunicación - *mean* (HD: 33), *mean to say* (HD: 33), *understand*, *misunderstand*, *make clear* (HD: 32), *sound* (HD: 33), *have things up*

one's sleeve (HD: 33), *should like to know* (HD: 33), *imagine* (HD: 32), *hint* (HD: 36), *make sense* (HD: 36), *expect* (HD: 37), *get the gist* (HD: 37)- son frecuentísimos, y sirven para acentuar el ambiente de desconfianza e incompreensión en el que se mueven los personajes de la novela. Esto a menudo se materializa en una enorme variedad de intercambios hablados o escritos en los que no se consiguen transmitir los sentimientos de manera coherente y eficaz:

“I should like to know what you mean. I should like to know what you think you have up your sleeve. You mean, I am to do as you say? –or else, otherwise ... Well, otherwise what?” (HD: 33)

Junto con esto, otro ejemplo supremo de ineficacia comunicativa, relativamente frecuente no solo en *The Heat of the Day* sino en toda su narrativa, lo constituyen las cartas y los telegramas, verdaderos iconos de la incapacidad comunicativa del mundo actual. El recurso literario consistente en reproducir la comunicación epistolar entre los personajes –muy frecuente, por ejemplo, en el teatro Shakespeariano, en el que las cartas a menudo se constituían en amenazas o, por el contrario, en los verdaderos agentes de la restitución final del orden establecido-, no siempre tiene como resultado el restablecimiento de una comunicación fluída y eficaz en la narrativa de Bowen. En *Eva Trout*, por ejemplo, existe una abundancia de mensajes escritos que nunca alcanzan su destino. La larga misiva amorosa que el patético profesor Holman envió a Eva y que ésta nunca llegó a recibir (ET: 129), o la carta enviada por Henry Dancey a un hotel de París del cual Eva ya se había trasladado sin dejar constancia de su próximo destino (ET: 214) constituyen dos de los muchos intentos frustrados de comunicación epistolar en esta novela.

En contraste con el tratamiento dado a las cartas en *Eva Trout*, el empleo de esta forma de comunicación escrita adquiere una importancia inusitada en *A World of Love*, cuyo argumento está centrado en la repercusión que el hallazgo de un paquete de cartas sin destinatario conocido tiene en cada uno de los personajes protagonistas del relato. Un giro muy distinto toma este asunto en *The Little Girls*, en donde un mensaje escrito en “Unknown Language” es enterrado por unas amigas pensando en la posteridad, y desenterrado años después tras reencontrarse y buscar juntas el lugar del escondite secreto.

En la narrativa de Bowen es frecuente que las cartas y telegramas, aun alcanzando su destino y cayendo finalmente en manos de sus destinatarios, sean por naturaleza formas imperfectas de comunicación, abiertas a cualquier interpretación

errónea e infundada. Esta desconfianza que Bowen sentía por este tipo de mensajes escritos se refleja, por ejemplo, en la obsesión de Roderick, en *The Heat of the Day*, por interpretar correctamente el testamento del difunto Francis Norris, un terrateniente irlandés, pariente lejano de Stella, quien sorprendentemente le había convertido en el único heredero de su casa y de su hacienda irlandesa. Con toda probabilidad, la preocupación de Roderick por interpretar correctamente el mensaje contenido en el testamento, es decir, por averiguar las verdaderas intenciones de Francis Norris al dejarle su casa en herencia, estaba en conexión con el interés permanente del narrador por reflejar con total precisión las restricciones en el libre empleo del lenguaje que los habitantes de Londres padecieron durante los años centrales de la Segunda Guerra Mundial. Estas restricciones, que como todo el mundo conoce fueron reales, estuvieron popularizadas por unos llamativos carteles de Fougasse en los que, entre otros, destacaba el texto “Careless talk costs lives”. Los llamativos carteles fueron distribuidos por las principales ciudades británicas durante los años centrales de la gran guerra a raíz de una campaña de propaganda política orquestada por el gobierno británico.

Ahora bien, si en las novelas de Bowen la comunicación escrita está por su propia naturaleza abierta a ambigüedades e interpretaciones divergentes, *The Heat of the Day* parece haber sido concebida para cuestionar también la comunicación oral como forma imperfecta de transmisión del pensamiento. Esto explica la enorme frecuencia con que los personajes piden u ofrecen aclaraciones sobre los asuntos más banales y cotidianos. “What do you mean?”, “I mean to say...”, “What I mean, though ...”, “You mean ...?” son expresiones significativamente frecuentes en los diálogos de esta novela. La recurrencia a estas expresiones no es, en modo alguno, casual ni gratuita porque a menudo un malentendido y su aclaración posterior sirven como recurso expresivo del narrador para dirigir la atención del lector hacia un determinado aspecto de la trama. Esto, que es común a todas las novelas de Bowen, abunda en *A World of Love*, en donde las interferencias, en apariencia intrascendentes, en la conversaciones que mantenían Fred y Lilia servían para acentuar el deterioro existente en la relación entre los esposos:

“You know I was never one to imagine; and who was I to imagine it could be you? As we now are, anything seemed more likely. Guy seemed more likely, dead as he is.”

“What d’you mean, he said, “as we now are?”

“You know you know. What’s the use of asking?”

He gave a frown.

She put her hands to her face and added: "As we have come to be." (*WL*: 102)

Otra de las metáforas más recurrentes empleadas por Bowen para ilustrar la dificultad inherente a cualquier tipo de comunicación oral es el empleo infructuoso de conversaciones telefónicas, un recurso muy razonable puesto que, al menos en aquella época, hablar por teléfono implicaba no poder visualizar al interlocutor, lo cual lógicamente dificultaba la fluidez comunicativa entre los hablantes. Con frecuencia, los personajes de todas sus novelas se quejaban en algún momento u otro de la imposibilidad de hablar cómodamente por teléfono. En *The Heat of the Day*, Stella, uno de los personajes que mostraba mayor fluidez oral, a menudo se veía obligada a utilizar su "company voice" para ocultar sus emociones, o a bajar la voz hasta hacerla casi inaudible, para evadirse de la curiosidad de Harrison, quien a menudo escuchaba sus palabras desde la habitación contigua. En otras ocasiones, las interferencias externas que sufría Stella eran aparentemente circunstanciales, como cuando no lograba escuchar con precisión las palabras de su hijo Roderick porque la llamada había sido realizada desde una cabina pública situada en una ruidosa estación de ferrocarril londinense. En uno de los ejemplos más patentes de incomunicación telefónica, Robert Kelway, sospechando acertadamente que sus actividades de espionaje estaban a punto de ser descubiertas por los servicios de contraespionaje, provocaba consternación entre sus familiares al rehusar descolgar el teléfono durante una de sus visitas a Holme Dene, dejando que el aparato siguiera sonando insistentemente "on its own accord." (*HD*: 265)

Es muy significativo que, en *The Little Girls*, Bowen dedicara toda una página a transcribir de manera ingeniosa una conversación telefónica entre las tres amigas protagonistas del relato. Su lectura causa un efecto realmente sorprendente. Dado que en aquella época todavía no existía la posibilidad de mantener conversaciones telefónicas múltiples, las palabras dirigidas al personaje que no podía tomar parte activa en el diálogo eran ingeniosamente transcritas entre paréntesis:

"Oh, Sheikie, hullo! ... Why yes, of course I am me! (She knew my voice) ... I was just telling Mumbo, you knew my voice ... Yes, of course she is here. Or rather, I am with her ... In a Mopsie Pye shop ... A garden of all delights. (She wants to know what your shop's like.) ... I was telling Mumbo you want to know what her shop's like ... (*LG*: 149)

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de interferencias y malentendidos, de entre todas las posibilidades de comunicación que existen en el mundo moderno, la conversación bilateral parece ser la manera más eficaz que los personajes de Bowen

tienen para establecer una comunicación fluida y satisfactoria, como así lo demuestran la gran cantidad de diálogos y el esmero con que el narrador consigue transcribirlos y ensartarlos en el continuo narrativo. Esto se hace especialmente patente en *The Heat of the Day*, en donde la trascendencia de la comunicación oral libre y sincera era motivo de preocupación tanto para el narrador como para los personajes, lo cual reflejaba con total fidelidad el clima de secretismo e incomunicación propio de todo ambiente bélico. Tanto es así, que incluso el joven Roderick se hacía eco de la trascendencia de este asunto y comentaba:

“Really, Mother ... conversations are the leading things in this war! Even I know that. Everything you and I have to do is the result of something that’s been said. How far do you think we’d get without conversations? And can you really suppose that someone where Robert is doesn’t have conversations about conversations, even if he doesn’t have conversations himself?” (HD: 63)

En toda conversación, escuchar es tan importante como hablar, y a menudo los personajes se quejaban, como Louie en *The Heat of the Day*, por no poder gozar siempre de la atención de su interlocutor: “Oh, you never listen to what I say!” (HD: 322) Y era curiosamente Louie, a pesar de su rudeza y su falta de refinamiento verbal, quien con más insistencia admitía las enormes ventajas que proporciona el dominio del lenguaje: “...the advantage I should be at if I could speak grammar...” (HD: 245) y manifestaba con mayor elocuencia su frustración por no ser capaz de expresarse con la eficacia y corrección necesarias para transmitir sus pensamientos:

“Look the trouble there is when I have to only say what I can say, and so cannot ever say what it is really. Inside me it’s like being crowded to dead - ... I could more bear it if I could only say. Now she tonight (Stella), she spoke beautifully: I needn’t pity her –there it was, off her chest. If I could put it like she does I might not be stalthy: when you know you only can say what’s a bit off, what does it matter how much more off it is? ... I would more understand if I was able to make myself understood.” (HD: 245-6)

Inmediatamente después de transcribir estos lamentos sinceros de Louie, el narrador no desperdiciaba una ocasión tan propicia para ampliar este ingenuo comentario y reflexionar en profundidad sobre la incapacidad de Louie para dominar el lenguaje, así como para analizar los efectos que esta discapacidad producía en su precaria personalidad:

“It was the blanks in Louie’s vocabulary which operated inwardly on her soul; most strongly she felt the undertow of what she could not name. Humble and ambiguous, she was as unable to name virtue as she had been, until that sudden view of Harrison’s companion, to envisage it... “ (HD: 306)

También Stella, por otras razones, se encontraba “at the edge of a clique of war, knowing who should know what, commanding a sort of language in which nothing need be ever exactly said” (HD: 172), e incluso el mismo Harrison, una réplica moderna del Iago shakespeariano, gran calculador y hábil manipulador de las palabras, en ocasiones también encontraba difícil expresarse: “I hardly know how to put it.” (HD: 29) Esta incompetencia lingüística ocasional del contraespía se reflejaba en un estilo brusco y abreviado, al cual recurría siempre que se encontraba en una situación comprometida:

“Harrison turned back to close the door behind him, but paused to ask:

“Not expecting anyone else?”

“No.”

Good. By the way, I found your downstairs door on the latch. That in order?”

“Quite. I left it open for you.”

“Thanks”, he said, as though touched. “So I shut it –that was in order, too? “ (HD: 26)

Parece justificado considerar que el estilo ocasionalmente dubitativo de Harrison es representativo de las dificultades compartidas por todos los personajes de la novela cuando tratan de encontrar un lenguaje adecuado y socialmente aceptable para transmitir sus pensamientos. Esto justifica el empleo por parte de Roderick de la expresión “to put it”, que recuerda a la que utilizaba Harrison en la primera parte de la obra, para explicar la razón por la que no había pedido permiso para asistir al funeral de Robert Kelway:

“I know how I could have put it; in fact I was going to put it that way if it came to the point –I should have put it that you and Robert were engaged?” (HD:295)

En esta y en otras novelas es frecuente que el nerviosismo y la tensión vivida por los personajes se manifieste en el empleo de alocuciones rápidas, de frases crispadas y cortantes, como las usadas durante la breve conversación telefónica que mantenían Dinah y Clare en *The Little Girls*;

“What were you doing?”

“Well, I was in my flat.”

“Of couse you were, else you couldn’t have answered. What were you doing?”

“Thinking about you,” said Clare crossly.” (LG: 143)

De la misma forma, la incertidumbre, el nerviosismo, la contención emocional de los personajes a menudo se refleja en cortorsiones sintácticas o expresiones idiomáticas aparentemente rebuscadas –los tan criticados *mannerisms* propios del estilo de Bowen-, que solamente adquieren pleno significado cuando son leídos y releídos con especial atención. Por eso, desde mi punto de vista, las acusaciones que algunos críticos contemporáneos de Bowen formularon contra el rebuscamiento y la complejidad sintáctica de su estilo literario están sin duda bien fundamentadas. (2) Sirvan de ejemplo algunos diálogos de Harrison en *The Heat of the Day*, cuya complejidad sintáctica hace que sea necesario releelos si se desea extraer de ellos algún significado:

“I don’t understand fine feelings –if that’s what you mean. Fine feelings, you’ve got to have time to have: I haven’t –I only have time to have what you have without having time, if you follow me?” (HD: 31)

Tampoco el lenguaje empleado por los otros personajes se encuentra exento de complejidad estructural. En uno de los diálogos entre Stella y Harrison, la respuesta de ella a la pregunta de su interlocutor: “You think, in me this was simply wanting to get my hand on the controls?”, planteaba un retórico juego de palabras: “I don’t think I think.” (HD: 273) Junto con los juegos de palabras, las dobles negaciones son frecuentísimas en esta novela, tanto en los diálogos de los personajes como en las acotaciones del narrador: “Now the clock had struck, no step could not be his” (HD: 23), apuntaba el narrador en referencia a la llegada de Harrison al domicilio de Stella.

Harrison, el contraespía de andar mecánico y controlado, también solía emplear este recurso formal tan característico en Bowen al predecir los cambios que podrían observarse en el comportamiento de Robert Kelway cuando el espía conociese que también él estaba siendo espiado: “...his timetable would alter –and his beat- that could not not happen. “ (HD: 37) En otros casos, las observaciones de Robert –“...When you didn’t speak I thought you thought silence better ... There were other times when I was less certain you knew. But I did not know you did not know till you asked me.” (HD: 271)- parecían expresamente diseñadas para reflejar el proceso deconstructivo del lenguaje empleado por unos personajes que estaban siendo testigos de la desintegración de su propia identidad en tiempos de guerra. Esta abrumadora cantidad de manifestaciones de lenguaje convulso y hermético propició que Victoria Glendinning

señalara la dificultad formal de este texto como causa principal de las críticas recibidas por Bowen durante los años posteriores a su publicación: “As far as style is concerned in this most ‘narrative’ of Elizabeth’s novels to date, her contortionist manner of sentence construction is enough in evidence to be picked up by those who disapproved of it.” (3)

Otro rasgo característico del estilo contorsionado de Bowen es la abundancia de alteraciones en el orden sintáctico convencional, que resultan de separar el verbo de su sujeto, o incluso de incluir elementos distorsionantes entre los elementos que componen la forma verbal. Lis Christensen ha constatado el empleo frecuente en varias novelas de esta autora de lo que esta estudiosa denomina “syntactically intrusive speech tags” (4), del tipo: “Do you think”, she asked, “it’s going to rain?” (*WL*: 137). En *The Heat of the Day* su empleo es frecuentísimo, tanto en los diálogos como en las intervenciones del narrador: “Or you wouldn’t” Roderick ventured, “have any cake?” (*HD*: 47); “In the street below, not so much a step as the semi-stumble of someone after long standing shifting his position could be, for the first time by her, heard.” (*HD*: 290)

A juzgar por los efectos que produce en la narración, no hay duda de que el rebuscamiento no es en ningún caso inintencionado o gratuito. En muchos casos la inclusión del sujeto y verbo introductorios en mitad del verbo principal de la oración en estilo directo refleja con mayor fidelidad que cualquier acotación del narrador el estado dubitativo del hablante. Esto se refleja claramente en los comentarios de Nettie, la tía de Roderick y esposa de Frank Norris, que había permanecido internada durante años en un hospital psiquiátrico, reclusa en un aislamiento absoluto:

“I believe I am very odd. And you must not, “ she said with a gesture, “tell me I’m not, or I shall begin to wonder.” (*HD*: 208)

La enorme frecuencia con que Bowen empleaba este tipo de construcciones en *The Heat of the Day* tenía como objetivo reflejar las tensiones que dominaban a los personajes, especialmente al personaje de Harrison, que era el más solitario de todos y el más desfavorecido por la fortuna. En consecuencia, los retrasos en la articulación de las frases son más prolongados y frecuentes en los diálogos asignados a este personaje que, como resultado, posee el discurso más inseguro, inconsistente y dubitativo de toda la novela:

“I’d no idea,” she said, “you were going to feel like this.” (*HD*: 161)

“I don’t,” she said, “see anyone I have ever seen.” (*HD*: 233)

“Absolutely, “ he said with fervour, “not.” (*HD*: 221)

“He might, of course,” added Harrison, studying the short, clean nail of his right thumb, “fairly ask you what came over you.” (*HD*: 228)

Desde mi punto de vista, dejando a un lado la evidente y legítima voluntad experimentadora de Bowen, existe un objetivo claro en el empleo repetitivo de este recurso formal: la complejidad estructural del discurso garantiza una ralentización de la lectura, un aumento de la sensación de suspense, y una consiguiente intensidad en el interés del lector por avanzar en el desarrollo de la trama. Por otra parte, también es posible interpretar una intención opuesta: el empleo de estas alteraciones sintácticas, más que retrasar puede provocar una aceleración del ritmo de la lectura, al fomentar la ansiedad del lector por acabar de comprender las ideas o razonamientos tan sorprendentemente expresados por el narrador y por los personajes de la novela. De lo que no hay duda es de que al aumentar la complejidad de su estilo, Bowen acaba asumiendo el importante reto de someter al lenguaje a pruebas más concluyentes, de estirar, retorcer y exprimir las palabras para buscar nuevos significados, de llevar el proceso de experimentación con el lenguaje a sus últimas consecuencias.

Concretamente en referencia a *The Heat of the Day*, Victoria Glandinning explicaba que la estructura y el estilo narrativo habían contribuido a que la crítica considerase esta novela como la más difícil de todas las publicadas por Bowen hasta ese momento. La misma Bowen era consciente de la dificultad implícita en la búsqueda de nuevos matices así como en la aplicación de estructuras lingüísticas casi imposibles, y por ello no ocultaba sus dudas en una carta enviada a Charles Ritchie: “Sometimes I think this novel may be a point-blank failure but I shall still be glad to have tried. I would not in the least mind if this were my last shot, if I never wrote anything else again ... Any novel I have ever written has been difficult to write and this is being far the most difficult of all ... It presents every possible problem in the world ... much of what is still to be written must be point-blank melodrama.” (5)

Tampoco hay duda de que, como William McCormack explica con respecto a este recurso de estilo tan parodiado por los destructores de Bowen, “Easy reading is not intended.” (6) Tanto es así que el empleo continuado de este tipo de construcciones fue duramente criticado incluso por los mismo editores de la novela, según apunta Glendinning: “Daniel George, who read the novel in manuscript for Cape, wrote about her characteristic contortion –at its most noticeable in this novel –in his report. So far from seeing it as affected, or deliberately high-flown, he saw it as the extreme of colloquialism: she wrote so colloquially, he said, “that unless the reader is lucky enough

to coincide with her in placing the stress on the key word of a sentence, he may be baffled completely.” (7)

Sin embargo, a pesar de conocer todas estas opiniones y, sin duda, después de haber tenido en cuenta los comentarios adversos de los críticos, Bowen insistió en mantener la estructura sintáctica que había diseñado para *The Heat of the Day*, e incluso continuó usándola en obras posteriores, especialmente en su última novela, *Eva Trout*, en la que los editores volvieron a encontrar nuevo motivo de crítica en el contorsionismo sintáctico de numerosas expresiones del tipo: “Evidently”, he said, approvingly, “not” (*ET*: 166)

Esta insistencia en desarrollar y en mantener unas estructuras sintácticas complejas hace pensar que, para Bowen, la caracterización a través del discurso de los personajes solamente podía ser efectiva si el autor contaba con la participación activa del lector. Sin duda, con su obra Bowen trataba de convertir la lectura en una experiencia única en la que el lector debía jugar un papel fundamental.

Junto con este empleo continuado de contorsionismos sintácticos en los diálogos y después de llevar a cabo una compleja experimentación lingüística en busca de nuevas formas de expresión verbal surge otro rasgo igualmente característico del estilo literario de Bowen: en el momento en que los personajes experimentan algún conflicto interno o sufren alguna crisis de identidad, a menudo dejan de hablar en el sentido más literal del término, es decir, interrumpen toda comunicación real con el mundo exterior. Este era el caso de Robert Kelway, quien a pesar de su dominio lingüístico, en realidad no comenzó a “hablar”, en el sentido policial del término, hasta muy avanzado el relato: “This is the first time I’ve ever talked” (*HD*: 282), confesaba a Stella en su despedida final.

En otras ocasiones, el restablecimiento de una comunicación oral sincera y fluida, que hasta ese momento había sido inexistente, tenía unas implicaciones verdaderamente trascendentales. En ocasiones, hablar podía ser sinónimo de amar, como ocurría en *A World of Love*, en donde la incomunicación –es decir, la ausencia de amor- entre Lilia y Fred era patente, a pesar de haber vivido juntos durante años y ser padres de dos hijas. Como se desprende del relato de los acontecimientos pasados vividos por los diferentes miembros de la familia Danby, estos dos personajes no iban a ser capaces de reestablecer su relación amorosa mientras Lilia no consiguiera liberarse de la influencia intermitente de su anterior prometido, el difunto Guy. Posteriormente, al final de la narración, en un momento mágico de liberación, Fred y Lilia se encontraron

en el jardín de Montefort y, por primera vez después de muchos años, hablaron, es decir, mostraron predisposición para retomar el amor perdido. En palabras del narrador:

“... as for these two, what could be their hope but survival? Survival seemed possible now, for having spoken to one another had been an act of love.” (*WL*: 105)

A través de un sencillo acto de comunicación el futuro vuelve a ser esperanzador. En otras ocasiones, sin embargo, hablar puede ser una manera de distanciarse del interlocutor: “That’s what comes of trying to talk. Can anybody wonder I keep my mouth shut?” (*ET*:34); “To talk is always to quarrel a little, to misunderstand.” (*TN*:194)

Por otra parte, los silencios y, en igual medida, las dificultades para comunicarse suelen tener una estrecha relación con los antecedentes familiares de los personajes y, en un buen número de casos, con sus vivencias infantiles y con los hábitos comunicativos adquiridos durante esta etapa fundamental del desarrollo. Destaca, por ejemplo, el caso de Robert Kelway, en *The Heat of the Day*, que vivió su infancia junto a un padre alienado por una madre dominante quien, entre otras cosas, exhibía entonces y continúa exhibiendo ahora un absoluto desprecio por el lenguaje y por la necesidad de comunicación inherente a todo ser humano. Cuando Stella acompañó a Robert en su primera visita a Holme Dene, el domicilio familiar de los Kelway, la manipuladora y terrible Muttikins sistemáticamente abortó toda tentativa de diálogo por parte de la acompañante de su hijo, “... for, why should she speak?”, señalaba el narrador, “-she had all she needed: the self-contained mystery of herself. Her lack of wish for communication showed in her contemptuous use of words.” (*HD*:109-10)

Tampoco Ernestine, la hermana mayor de Robert, era poseedora de mayores destrezas expresivas que su madre, por lo que a menudo abusaba del recurso a emitir frecuentes y estertóreas carcajadas mientras recurría al empleo de un lenguaje brusco y torpe. Su frases cortantes frecuentemente interrumpidas por brucas carcajadas eran una triste parodia del vacío comunicativo imperante en el ambiente opresivo en el que vivían los Kelway, los más certeros representantes en la narrativa de Bowen de la esterilidad y la decadencia de una clase social en declive, cuyos miembros eran completamente incapaces de encontrar cauces de comunicación efectivos: “ They communicated with one another with difficulty, in a dead language.” (*HD*: 252) Después de haber vivido sus años de infancia en un ambiente semejante, no era extraño que Robert desconfiase ahora de la efectividad del lenguaje y del valor de las palabras.

La protagonista de *Eva Trout* por su naturaleza, educación y circunstancias vitales compartía con Robert Kelway una inhibición similar, que le impedía no solamente comprender sino también hacerse comprender por sus semejantes. La marginación de Eva estaba en buena medida provocada por su incapacidad lingüística, por unas dificultades expresivas que le obligaban a expresarse en un “cement-like conversational style.” (ET: 17) Su profesora Iseult Smith, una educadora eficaz e implicada en la transmisión de un lenguaje poético y consciente de la necesidad de ampliar la capacidad comunicativa de sus alumnas, se preguntaba:

“What caused the girl to express herself like a displaced person? The explanation –that from infancy onward Eva had had as attendants displaced persons, those at a price being the most obtainable, to whose society she’d been largely consigned ...” (ET: 17)

Lis Christensen (8) sospecha que la única deficiencia lingüística de Eva radicaba en su dificultad para emplear recursos poéticos con los que embellecer su discurso y disfrazar su verdadero significado. En efecto, su único defecto parecía ser el exceso de naturalidad, la ausencia de artificio, la falta de estilo literario en sus comunicaciones cotidianas. Este rasgo de su personalidad prevaleció por encima de otros durante toda su vida. De hecho, a pesar de no dominar las normas del comportamiento social aceptable, Eva desconfiaba de manera intuitiva de los apelativos cariñosos de Eric Arble, y a menudo conseguía desenmascarar con su desconcertante ingenuidad las intenciones ocultas que se escondían tras el estilo barroco y pretencioso de Constantine Ormeau:

“Er –life stretches ahead. May a favourable concatenation of circumstances ...
No, here I become a trifle tied up, I think. That is enough, -Henry, you’d better kiss Eva.

Henry did so, lightly, on the cheek.

“Constantine”, asked Eva, “what is concatenation?”

Her last words.” (ET: 268)

Las enormes dificultades que tenía Eva para comunicarse aparecían simbolizadas y enfatizadas en la novela por la adopción ilegal de un niño sordomudo, con quien pasó ocho años de vida aislada e inaudible, enfrascados madre e hijo en la contemplación de películas mudas, incapaces de distinguir entre la realidad y la ficción.

Pero no solamente era Eva la que encontraba enormemente difícil comunicarse con sus semejantes. Es muy notorio que un gran número de personajes de las novelas de Bowen compartían con ella esta discapacidad comunicativa grave. Portia, en *The Death*

of the Heart, y Louie, en *The Heat of the Day*, encontraban así mismo grandes dificultades para desarrollar un lenguaje propio, efectivo y coherente a través del cual desarrollar su personalidad y formarse una identidad propia. Con cierta frecuencia, la crítica feminista ha constatado que la mayor parte de estos personajes lingüísticamente discapacitados son femeninos, lo que ha permitido interpretar sus silencios como el reflejo de la actitud generalizada de la mujer en una sociedad patriarcal en la que el discurso masculino es claramente dominante. Efectivamente, aunque no solamente ocurre con los personajes femeninos, sí parece posible constatar la recurrencia al silencio en un abundante número de mujeres que protagonizan las obras narrativas de Bowen. Con respecto a esto, hay en *The Heat of the Day* un párrafo muy revelador que hace referencia a los prolongados silencios de las sucesivas generaciones de damas angloirlandesas que ocuparon y desarrollaron su existencia en Mount Morris, la casa que Frank Norris dejó en herencia a Roderick:

“Though seated together, hems of their skirts touching, each one of the ladies had not ceased in herself to reflect alone; their however candid and clear looks in each other’s eyes were interchanged warnings; their conversation was a twinkling surface over their deep silence. Virtually they were never to speak at all –unless to the little bird lying big with death on the path, the child being comforted out of the nightmare without waking, the leaf plucked still quivering from the felled tree.” (HD: 174-5)

En opinión de Harriet S. Chessman (9), existen en las obras de Bowen un buen número de personajes, generalmente femeninos, que muestran una resistencia permanente al poder que la sociedad trata de ejercer sobre ellas a través del discurso dominante. Como era de esperar, a menudo estos personajes carecen de lenguaje propio y, por lo tanto, son incapaces de generar textos autónomos con los que contrarrestar la fuerza del poder externo, generalmente masculino. Tras considerar la importancia del poder que el discurso dominante ejerce sobre el individuo, Chessman ha demostrado que Bowen reflejó en sus narraciones la existencia de dos prototipos de mujeres, englobadas en dos categorías básicas: “women with language and women without it.” (10) Ambos grupos, a pesar de distinguirse por ser poseedoras o por carecer de un discurso propio, estructurado y coherente, comparten sin embargo un vínculo común de recurrencia al silencio como única forma de hacer frente al poder de la cultura masculina dominante. Sin duda alguna, en este vínculo silencioso, y a menudo silenciado por los otros personajes, está el origen de la identificación e interacción entre

personajes femeninos tan dispares como Stella y Louie en *The Heat of the Day*, Anna y Portia en *The Death of the Heart* e Iseult y Eva en *Eva Trout*.

La puntualización de Chessman induce a comprobar que mientras que Stella Rodney, Anna Quayne e Iseult Smith son mujeres maduras, independientes y, por tanto, poseedoras de un discurso sofisticado y coherente, incluso podría decirse que literario, sus protegidas demuestran poseer una menor independencia y, por lo tanto, manifiestan una resistencia o una incapacidad para desarrollar las posibilidades de dominio social que el manejo del lenguaje conlleva.

Además de estos personajes protagonistas, existe otro grupo de personajes secundarios que se encuentran a mitad de camino entre unas y otras, ya que son perfectamente capaces de emplear correctamente el discurso, pero se muestran igualmente resistentes a reconocer el poder dominador del lenguaje. Ese es el caso de Cousin Nettie, en *The Heat of the Day*, quien mostraba una resistencia feroz a suscribirse al discurso patriarcal dominante, negándose a asumir el papel de madre y esposa de Frank Norris, y a circunscribir su existencia al espacio contenido entre los gruesos muros de Mount Morris. Efectivamente, no hay duda de que Nettie representaba una versión distinta y mucho más elaborada de la resistencia pasiva de Louie, quien parecía capitanejar una incansable lucha contra la infalibilidad del lenguaje y contra su validez y eficacia como único medio de comunicación humana. Prueba de esta resistencia era su añoranza por el pasado, su necesidad de regresar a una infancia idílica en la que las palabras no fueran elementos relevantes ni necesarios para la comunicación:

“At home where I used always to be there never used to be any necessity to say, neither was there with Tom, as long as they let him stop here. But look now –whatever am I to, now there’s the necessity?” (HD:246)

Como Portia y Eva, Louie también aspiraba a establecer una unión simbólica con sus semejantes, deseosa como estaba de retroceder a un estado prelingüístico en el que el silencio pudiera ser el único medio de comunicación seguro, eficaz y necesario. Podemos intuir que Louie terminaría por ser la más afortunada de las tres, porque era la única que al final del relato parecía vislumbrar la posibilidad de conseguir esa añorada identificación prelingüística con su hijo recién nacido.

A pesar de todo, como era de esperar en una autora tan compleja como Bowen, esta oposición frecuente entre personajes dominadores del lenguaje y personajes voluntaria o involuntariamente silenciosos no carece en absoluto de una cierta

ambivalencia porque, curiosamente, la negación de Cousin Nettie a asumir un papel social asignado por otros, es decir, a seguir el discurso dominante, y la incapacidad de Louie para manejar eficazmente el lenguaje no les reportaron en la novela beneficio personal alguno. Por el contrario, su rebeldía contribuyó a sumir a Nettie en una pasividad y un aislamiento absolutos, mientras que los silencios de Louie la condenaron a la regresión y a la inmadurez permanente. Desde la perspectiva de Chessman, seguramente debe resultar paradójico que el aislamiento voluntario de Nettie en el hospital psiquiátrico y la inmadurez de Louie fueran consecuencia directa de su rechazo a admitir el poder del discurso dominante, es decir, de su incapacidad para aprender a manejar el mecanismo teóricamente más directo y eficaz de todas las formas de comunicación humana: el lenguaje.

Y, siguiendo con la paradoja, es muy significativo que Bowen niegue a Louie la posibilidad de definir su identidad por carecer de la capacidad definitoria que concede el lenguaje. Por eso, cuando se encontraba con personas que sí la poseían, Louie no podía reprimir un ardiente deseo de penetrar en ese mundo perfectamente estructurado y coherente del discurso dominante que le resultaba tan deseable y tan ajeno a la vez. Porque, a pesar de su retardamiento lingüístico, Louie era capaz de reconocer que en el manejo del lenguaje está la clave del control de la existencia humana. Esto explica la circunstancia de que, de todos los personajes, el primero a quien ella trató de aproximarse fue a Harrison, cuya mente mecánica y perfectamente sincronizada le convertía en el más sutil y eficaz manipulador del lenguaje. Al hablar con él por primera vez, lo que Louie inconscientemente buscó fue recuperar una versión de sí misma que nunca tuvo: “She had committed herself, by speaking, then by speaking again to him, to the being of something she never was ...” (*HD*:12) A través de su conversación con Harrison, Louie esperaba ser capaz de existir, de crearse una identidad propia. Sin embargo, como ella amargamente reconoció después, nunca pudo cumplir su objetivo porque sus palabras eran demasiado torpes y encorsetadas, y carecían de la ligereza estructural que proporciona el dominio lingüístico:

“It isn’t you only. It’s the taking and taking up of me on the part of everyone when I have no words. Often you say the advantage I should be if I could speak grammar, but it’s not only that. Look the trouble there is when I have to only say what I can say, and so cannot ever say what it is really. Inside me it’s like being crowded to death –and more of it all getting into me. I could more bear it if I could only say.” (*HD*:245)

Sin embargo, a pesar de sus limitaciones, Bowen parecía insistir en que no se debe menospreciar la fuerza de Louie y de los que son como ella. Porque a pesar de, o ayudada por la inocencia verbal que la caracterizaba, Louie era el personaje que con más eficacia conseguía deshacer y desmembrar las estructuras lingüísticas establecidas, desestabilizando el discurso normativo y recordando al lector el vacío lingüístico en el que todos nos encontramos, mostrándole el abismo existente entre las palabras y sus referentes, entre el significante y el significado.

Como muy bien puntualiza Chessman (11), en uno de los diálogos más largos asignados a Louie, la ambigüedad del referente aludido con la forma pronominal “it” ratifica la arbitrariedad e incertidumbre del concepto mismo de referencialidad. De tal forma que la dificultad expresiva de Louie termina por adquirir una resonancia inusitada, una sorprendente proyección que trasciende al personaje y se manifiesta en toda la obra y, finalmente, en todas las obras de Bowen. El parecido que su lucha mantiene con las tribulaciones de otros personajes, los ecos de su voz, que pueden escucharse en el discurso de otros, sugieren que la línea divisoria entre dominadores del lenguaje y personajes silenciosos con frecuencia puede llegar a desintegrarse, incluyendo a unos y otros en un espacio común de búsqueda de comunicación, agrupando bajo el mismo techo a todos aquellos que conocen o desconocen la ineficacia del lenguaje como forma definitiva de comunicación. Justin Cavey, un personaje masculino del relato “*Summer Night*”, recogido en *Collected Stories*, reflexionaba de manera parecida sobre este mismo asunto, en este caso incluyendo en su pesimismo lingüístico a todos los miembros de su generación que, como él, sufrieron los efectos de un holocausto bélico:

“We can no longer express ourselves: what we say doesn’t even approximate to reality; it only approximates to what’s been said. I say, this war’s an awful illumination; it’s destroyed our dark; we have to see where we are. Immobilised, God help us, and each so far apart that we can’t even try to signal each other.” (CS:590)

En contradicción con algunas posturas feministas, coherentes pero en ocasiones excesivamente restrictivas, este personaje masculino (recordemos, así mismo, el tremendo escepticismo lingüístico de Robert Kelway en *The Heat of the Day*) también se esfuerza por expresar su desconfianza en un lenguaje plenamente mediatizado por los textos anteriores, que no consigue establecer una relación transparente entre significante

y significado y que únicamente sirve, en última instancia, para realizar una mera aproximación a los significantes de textos precedentes.

Por otra parte, merece la pena considerar brevemente las reacciones que estos personajes resistentes o carentes de lenguaje propio provocan en los demás. A menudo, su capacidad desestabilizadora es tal que consiguen generar sentimientos ambivalentes tanto en el narrador como en los personajes articulados: “Is she a snake or a rabbit?”, preguntaba Anna Quayne en referencia a Portia (*DH*:46); “You would call her a child?” – “In ways, she’s more like an animal... I had no idea how blindly she was going to live?” (*DH*: 8), comentaba después. “You’ve got some sense missing. The fact is, you’re driving me mad” (*DH*:282), se lamentaba Eddie en su última confrontación con este mismo personaje.

La trascendencia de la resistencia que estos personajes silenciosos mantienen con respecto al poder del lenguaje es fundamental en la obra de Bowen porque, en definitiva, lo que significa es una resistencia al poder de la escritura misma y, finalmente, un cuestionamiento de la legitimidad de toda ficción literaria. En opinión de Edward Said, estos personajes, que podrían ser definidos como prelingüísticos, son tremendamente perturbadores para el *status quo* porque exponen la falsedad de las bases sobre las que se sustenta el discurso literario mismo: “(They) are occupied with molestation; they expose the shaky and fictive ground that writing rests on. It is precisely because of this deconstructive function that these figures are dealt with so ambivalently, by both the primary narrators and the storytelling characters ... These figures outside discourse, in their perential manifestation as ‘snakes’, haunt the garden that writers, among others, cherish. Resisting stories, and resisting language, they uncover the scandal at the heart of authorship itself.” (12) Su presencia en las novelas de Bowen es profundamente desestabilizadora porque consiguen minar el frágil y sinuoso armazón sobre el que descansa toda creación literaria. Pues bien, si esto es así, ¿por qué Bowen insiste en incluir en sus narraciones a esos personajes primarios y marginales cuya presencia misma es capaz de poner en entredicho la legitimidad de su oficio, la validez del escritor como maestro manipulador de un lenguaje que estos personajes consideran profundamente ineficaz e inadecuado? Chessman apunta una idea fundamental, que posteriormente desarrollarán Bennet y Royle, y que hace referencia al papel que juegan estas figuras en su narrativa, un papel representativo de un impulso personal de Bowen, embrionario en sus primeras obras y plenamente estructurado en sus últimas narraciones, que apunta hacia el cuestionamiento primero y la posterior

ruptura o disolución de toda forma narrativa. Así pues, mientras que Chessman considera que estas figuras de ficción personifican ese impulso y actúan como verdaderos diques de contención de esa tendencia destructiva de Bowen –“These figures represent her own impulse towards a breaking of narrative form, yet her treatment of them, her containment of them, as a narrator and as an author, prevents the attempt to embody this impulse” (13)- Bennet y Royle desarrollarán una elaborada y bien documentada teoría sobre la obra de Bowen como genuina representante de una tendencia hacia la disolución de la novela moderna: “Bowen’s writing is concerned with dissolution -with dispersion, melting, break-up and death. Living, in the work of Bowen, is dissolving... Bowen’s novels present dissolutions at the level of personal identity, patriarchy, social conventions and language itself –up to and including the language of fiction and criticism. More radically than Woolf’s, we want to suggest, Bowen’s novels figure a dissolution of the novel as such: Bowen’s novels are still lives.” (14)

En mi opinión, estos personajes prelingüísticos, marginales e incompletos en su mayor parte, pueden personificar para Bowen todas las posibilidades del lenguaje y de la ficción que por uno u otro motivo ella misma y, en general, todo escritor no ha conseguido desarrollar. La presencia de estos personajes silenciosos sugiere todo lo que hay de inconcluso, irrelevante e ineficaz en el lenguaje y, por extensión, en la ficción literaria. El poder para definir y representar la realidad lo ejercen otros personajes, a quienes Chessman denomina “alter egos to their counterparts outside language” (15), entre los que seguramente se incluye el narrador, es decir, la misma Bowen. Es muy probable que en Bowen haya un claro y amargo rastro de traición y un afán de sometimiento como representante de los verbalmente poderosos hacia todos los que son inarticulados o silenciosos. Por todo ello, el tributo personal de esta autora hacia estos personajes sometidos, su lealtad y reconocimiento últimos, parece reflejarse no solamente en la capacidad que les atribuye para cuestionar la validez y vigencia futura de la ficción literaria, sino también en su fuerza desestabilizadora presente.

Porque en ningún caso los prolongados silencios cinematográficos de Eva y su hijo Jeremy son los únicos que abundan en los textos de Bowen. Muy al contrario, en multitud de ocasiones los silencios de los personajes son tanto o más elocuentes que sus palabras. En una obra como *The Little Girls* en la que, según admitía la propia Bowen, las acotaciones del narrador estaban reducidas al mínimo y, por lo tanto, el peso del relato recaía plenamente en los diálogos de los personajes, sorprende observar que, por

ejemplo, cuando Clare decidió ignorar un comentario jocoso de Dinah, optó por expresarse “by a formidable silence.” (LG: 168) En esta y otras obras suyas, los personajes habitualmente dejaban preguntas sin respuesta, interrumpían comentarios y dejaban frases sin acabar, en un curioso ejercicio de estilo literario que tenía como única finalidad dirigir la atención del lector hacia lo oculto y silenciado. En *The Heat of the Day*, a medida que se acrecentaban las sospechas de Stella sobre la traición de Robert, los silencios adquirían mayor importancia en los diálogos de los amantes: en la última parte, a la pregunta de Robert sobre la influencia de Harrison sobre Stella, ella respondía con un elocuente silencio; cuando Robert le pedía que reiterase sus sentimientos de amor por él, Stella optaba por recurrir a un expresivo silencio.

Sin embargo, en otras ocasiones, el silencio de algunos personajes refleja su complicidad con sus semejantes, su capacidad para entender y compartir los sentimientos de los demás. Este es el caso de Dinah, en *The Little Girls*, quien durante el último encuentro entre su madre y el padre de Clare en la playa, comprendió los sentimientos de amor reprimido que compartían los dos adultos y optó por no interferir en su conversación: “The child said nothing, merely went back diligently to amassing shells.” (LG: 130) El personaje protagonista de *Eva Trout* también recurrió al silencio para esconder su inseguridad y nerviosismo en numerosas ocasiones: primero en presencia de su profesora Iseult Smith, quien en uno de sus primeros encuentros le formuló una pregunta cuya respuesta consiguió rehuir al fingir un interés desmedido por observar las baldosas del suelo sobre el que pisaba, “... by examin(ing) the path’s brickwork; then, down to its very roots, some near-by grass” (ET: 59); de nuevo, en la tercera parte de la obra, cuando se encontró con Henry Dancey, Eva trató desesperadamente de ocultar sus sentimientos de amor por él observando con forzada fijeza un móvil colgado del techo (ET: 180), dirigiendo después su mirada a la lejanía (ET: 231), o fijándola por fin en unos árboles cercanos. (ET: 233) En otras ocasiones, sobre todo en *The Heat of the Day*, el silencio dominante sobre la ciudad asediada era premonitorio de las bombas enemigas que amenazaban con arrasarlo todo en cualquier momento y la parálisis urbana de la ciudad desierta era profundamente evocadora de la violencia de los ataques bélicos: “... in fact, the scene at this day and hour could not have been more perfectly set for violence...” (HD: 23) Este comentario del narrador induce al lector a realizar una breve reflexión sobre la correspondencia que existe entre el hermetismo lingüístico de los personajes y los silencios que a menudo se ciernen sobre los lugares en donde viven e interactúan. En ocasiones, empleando una vez más el

recurso a la prosopopeya, el narrador confería al silencio rasgos humanos inequívocamente amenazadores. Así, mientras Stella esperaba la indeseable visita de Harrison en su apartamento, esta mujer acosada sentía que “... silence mounted the stairs, to enter her flat through the door ajar; silence came through the windows from the deserted street.” (*HD*: 23) Desde este primer momento, el silencio contribuyó de manera determinante a convertir al contraespía y a los lugares que frecuentaba en elementos profundamente perturbadores en el relato. En otras ocasiones, no es el mutismo amenazador sino el silencio extasiado de los amantes el que parecía reflejarse en la quietud del paisaje urbano londinense. El hermetismo de Stella y Robert, el secretismo de su pequeño mundo compartido interactuaba con su entorno, reflejando y siendo reflejo del silencio y aislamiento que dominaba los lugares que ellos frecuentaban:

“All through London, the ropings-off of dangerous tracts of street made islands of exalted if stricken silence, and people crowded against the ropes to admire the sunny emptiness on the other side.” (*HD*: 91)

Sin embargo, el hermetismo y el silencio no son rasgos exclusivos del paisaje bélico dominante en *The Heat of the Day*. Muy al contrario, en la mayor parte de las narraciones de Bowen es posible detectar un gran número de casos en los que la comunicación deficiente o interrumpida entre los personajes en gran medida supera al porcentaje de situaciones en las que prima la comunicación fluida y eficaz. Si en *The Heat of the Day* la falta de franqueza entre los amantes era lo que desencadenaba el trágico final en la relación que mantenían Stella y Robert, también en *A World of Love* la dificultad para encontrar una vía de comunicación largo tiempo perdida se convertía en el principal elemento desestabilizador en el matrimonio de Lilia y Fred. (16) Posteriormente, en *The Little Girls*, volvía a escasear la sinceridad en las relaciones filiales al traslucirse que en la relación aparentemente idílica que Dinah había mantenido con su madre habían existido infinidad de secretos y verdades falseadas.

Como era de esperar en una autora consciente de las ventajas e inconvenientes que proporciona la total integración de los avances tecnológicos en las relaciones humanas, en las obras de Bowen los avances tecnológicos no pueden por sí mismos suplir las dificultades comunicativas de la vida moderna. Eso parecía querer demostrar el narrador al describir la frenética e innecesaria adquisición de aparatos de comunicación cada vez más sofisticados por parte de la protagonista de *Eva Trout*. Las máquinas de escribir, las grabadoras, radios, teléfonos y una enorme cantidad de

aparatos eléctricos eran sistemáticamente acumulados por Eva en Cathay, y terminaban por hacerse anticuados sin haber contribuido en modo alguno a facilitar la relación de la protagonista con los otros personajes ni con el mundo que les rodea.

Por el contrario, es muy notorio que, en las obras de Bowen, las llamadas de teléfono frecuentemente interferían en la comunicación humana, irritando a los personajes o interrumpiéndoles en sus actividades en el momento menos propicio para entablar conversación. Tampoco la comunicación escrita resultaba a menudo eficaz porque, a menudo, no conseguía alcanzar su destino o porque la escritura a menudo resultaba “hopelessly distant” (*ET*: 115), según opinaba Iseult Smith en *Eva Trout*.

Desgraciadamente, tampoco la comunicación no verbal en ningún caso era capaz de garantizar una total efectividad comunicativa, como acababa ocurriendo en esta misma novela, en la que la perfección idílica de la relación silenciosa de Eva con Jeremy acabó rompiéndose con la muerte de ésta.

Teniendo todo esto en cuenta, es innegable que el panorama que Bowen presenta en sus obras no podría ser más desolador para el futuro de la comunicación humana. (17) Como Lis Christensen apunta con respecto a *The Heat of the Day*, el pesimismo de Bowen sobre el futuro era tan marcado que podía ser comparable con lo planteado por su contemporáneo George Orwell en el relato futurista titulado *Nineteen Eighty-Four*:

“Bowen is no Orwell and her wartime novel no *Nineteen Eighty-Four*, yet it does seem to me that in its insidious undermining of mutual trust and its pervasive mood of caginess and lack of frankness, the book is fundamentally as pessimistic as Orwell’s futuristic vision.” (18).

3.1 El mundo de la ilusión: cine, teatro, disfraces y puertas.

“Illusions are art, for the feeling person, and it is by art that we live, if we do. It is the emotion to which we remain faithful, after all: we are taught to recover it in some other place.” (*DH*: 91)

Inicialmente puede resultar paradójico constatar que obras tan fascinantes como *A World of Love* o *Eva Trout* pudieron haber sido en su momento las menos favorecidas tanto por un sector de la crítica contemporánea especializada como por las sucesivas generaciones de lectores y críticos de la narrativa de Bowen. (1) Pero esta aparente paradoja comienza a resolverse en cuanto se descubre que el objetivo primordial de Bowen al escribir ambas obras se centró en abandonar definitivamente el ámbito de lo público, un aspecto que había sido el elemento dominante en *The Heat of the Day*, su novela anterior, para adentrarse a partir de ahora en el mundo personal y privado de sus personajes, variando radicalmente su perspectiva literaria en un giro que iría progresivamente completando con cada una de sus tres últimas novelas.

Para abordar esta difícil tarea, Bowen optó por elaborar un estilo poético propio, capaz de reflejar el mundo fantástico y alucinatorio de sus personajes. Así mismo, esta nueva iniciativa demandaba el empleo de un lenguaje capaz de sugerir la extraordinaria y compleja relación que estos personajes mantenían con el tiempo, especialmente con el tiempo pasado, como elemento perturbador en su desarrollo vital y como fuerza destabilizadora en las relaciones con sus semejantes. Años antes de la publicación de ambas obras, reflexionando sobre el peculiar y obsesivo mundo de fantasía en el que vivían inmersas las hermanas Brontë, Bowen parecía querer reflejar también su propio mundo interior, un mundo peculiar y privado que desvelaría años después a través de sus personajes:

“Often a fantasy is a private dream, to which the imagination returns and attaches itself with an almost voluptuous energy. Almost all people have had such dreams, or day-dreams, and with each person the dream, though remaining the same in essence, is capable of a number of variations ... In the non-artist nature the dream appears, with maturity, to reach the end of its power ... Of the artist, it may be said that the dream not only does not exhaust itself, but continues at once to feed on and to condition the man’s or woman’s experience. It occupies its own area, just on or just over the edge of the consciousness; it

demands to be expressed, and to express itself it recruits the intelligence.” (CI: 144)

A diferencia de otros críticos, Edwin J. Kenney supo interpretar el peculiar carácter de la fantasía privada de Bowen, y en *Elizabeth Bowen* (1975), su contribución personal a la colección titulada *Irish Writers Series*, explicaba que, en *A World of Love*: “ ... Miss Bowen evokes what she felt as the spell of big house country life in Ireland, where the indefinite ghosts of the past, of the dead who have lived here and pursued this same routine of life in these walls add something, a sort of order, a reason for living, to every minute and hour.” (2)

Resulta evidente que en esta novela de posguerra la imaginación creadora de Bowen estuvo completamente dominada por su fantasía privada, la misma que está en la raíz de todo su arte pero que ahora se situaba en el primer plano de sus aspiraciones artísticas. Retomando el tono melancólico en la evocación del declinar de su grupo social, en esta novela Bowen decidió abandonar el lirismo nostálgico que predominaba en *The Last September* y se propuso plantear un relato complejo y arriesgado que trataba de situar, en palabras de la propia Bowen, “in the periphery of passion.” (3) *A World of Love* es pues un relato en el que los límites entre las percepciones sensoriales y las extrasensoriales eran constantemente franqueados. En el que, como explica Kenney, su autora trató de reflejar todo un mundo de espejismos y fantasías que la luz dibujaba a diario sobre el paisaje irlandés: “the mirage-like shimmer that Bowen found in Ireland’s light-consumed distances, and of fantasy that would permit spiritual presences to move in and out of life.” (4)

Tras elegir *A World of Love* como ejemplo de relato fantástico desarrollado en el punto de intersección entre realidad e imaginación, lo primero que cabe observar es el problema fundamental que plantea su lectura. Desde la primera página la ambigüedad de lo narrado es tal que el lector se enfrenta permanentemente a la dificultad de saber qué es lo que realmente está ocurriendo en la novela, lo que Kenney describe como “the fundamental ambiguity about what is going on.” (5)

Profundizando en su lectura es posible llegar a la conclusión de que esa ambigüedad permanente es resultado de un proceso voluntario por parte de Bowen, de un esfuerzo permanente por disociar el contenido del relato -*the story*- de la trama, el producto elaborado, -*the plot*. Así, a través del empleo de un lenguaje literario cargado de significados secundarios que le ponen en constante contradicción con la inmediatez del lenguaje corriente, un lenguaje que persigue convertir lo cotidiano en extraño e

inusual, Bowen consiguió dirigir la atención del lector hacia el propio lenguaje y, a partir de ahí, le indujo a percibir otros aspectos de la realidad o, lo que es lo mismo, a observar cómo los límites entre la realidad y la ilusión se difuminaban ampliando el espectro de lo que conocemos como real. Como puntualiza William Heath, en esta novela Bowen provocó una alteración de los parámetros en los que habitualmente se circunscribe aquello que denominamos “real”: “(The reader’s) standards of “reality” have almost been eliminated ... The joke on the reader that begins in the first pages of the novel –he does not know until the mention of the packet of Gold Flake that the girl in the Edwardian muslin is not herself Edwardian- is complicated, and part of the novel’s strength lies in this “Babel of Confusions”... Even the narrator hesitates to separate fantasy from reality.” (6) De tal manera que, con el empleo de una semántica activa cargada de significados secundarios, a través de alteraciones significativas en el orden cronológico, la eliminación de marcadores temporales y las continuas digresiones en la trama, Bowen buscó reflejar la alteración que padecían y el deterioro progresivo en la percepción de la realidad que sufrían los miembros de su grupo social, un colectivo de seres decadentes que observaban asombrados e impotentes la inercia imparable con que se dirigían hacia su propio declive.

El contenido del relato se comprende mejor después de observar que la desestructuración aparente en la forma externa de la novela es reflejo de una realidad en la que el orden jerárquico, el peso de la tradición, el respeto por las normas sociales y el aprecio por la hospitalidad son valores sociales caducos, no vigentes en la actualidad. Los personajes, herederos de unas convenciones angloirlandesas marchitas, representaban la descomposición de ese orden establecido, su inoperancia y su falta de conexión con el momento histórico actual. Todo ello tiene como consecuencia directa la alteración continuada de los límites entre realidad y ficción en las percepciones de los personajes. Por esa razón parece claro que las últimas novelas de Bowen, y en especial *A World of Love*, solamente pueden cobrar sentido si son planteadas como exploraciones de los pensamientos y las fantasías íntimas de los personajes, como aproximaciones literarias a sus mundos ilusorios e irreales, unos mundos personales y privados que a menudo trascendían los límites convencionalmente asignados a la fantasía y conseguían apoderarse de la cotidianeidad y transformarla.

En este contexto, es casi inevitable observar cómo la incertidumbre se constituye en uno de los elementos dominantes en sus últimos relatos: para el lector nunca está claro si los personajes realmente ven, imaginan que ven, o más bien presienten lo que

está ocurriendo a su alrededor. Obviamente, esta incertidumbre no es accidental, sino que claramente busca una implicación activa del lector en el desarrollo de lo narrado, estimulándole a buscar sus propias respuestas y a formarse su propia versión de los hechos. Además, la ausencia deliberada de información fidedigna tiene como principal objetivo dirigir la atención del lector hacia lo que no se expresa o no puede decirse con palabras, porque probablemente eso es lo verdaderamente importante, lo que para Bowen resulta esencial en la lectura de sus últimas obras. Como explica Christensen, “... the supression of information by the narrator readily brings our imagination into play to fill in gaps in the storyline, for instance, or constantly to re-asses our understanding of theme and character.” (7) Por eso, su prosa insistentemente busca reflejar la tensión que se genera cuando los personajes tratan de controlar voluntaria o involuntariamente las manifestaciones externas de sus deseos, emociones y frustraciones ocultas. Como muy acertadamente apunta Austin, en su prosa: “Much is implied, even if little sometimes is seemingly said.” (8)

En 1935, tras la publicación de *The House in Paris*, Graham Greene ya se había hecho eco de esta tendencia de Bowen a retener voluntariamente información y, según explica Hermione Lee, tras la lectura del relato parisino, este novelista contemporáneo de Bowen no dudaba en expresar su admiración por la efectividad e inteligencia con que ésta graduaba sus omisiones: “She has made of her omissions a completely individual method ... She has made capital use of the gap in the records; how can we doubt the existence of a past which these characters can so easily convey to each other?” (9)

La primera consecuencia de ese ejercicio constante de contención por parte del narrador es que ni el lector ni los personajes saben con absoluta certeza si sus percepciones de lo ocurrido son realmente fundadas o están definitivamente infundadas. Así lo reflejan las acotaciones del narrador: “From somewhere out behind Montefort, she at one time imagined she heard a call ...” (WL: 27) Esta tendencia a la ambigüedad es muy frecuente en todas su obras y verdaderamente constante en sus cuatro últimas novelas, ante lo cual el lector a menudo se ve obligado a recurrir a su capacidad deductiva o a su imaginación para extraer sus propias conclusiones. En *A World od Love*, por ejemplo, la identidad del visitante a quien Jane va a recoger al aeropuerto no es desvelada ni siquiera al finalizar el relato. A menudo, la escasa información disponible para el lector procede de personajes poco o nada fiables, como Lady Chatterly o Maud en *A World of Love* (10), de Harrison o Robert Kelway, en *The Heat*

of the Day o de Constantine Ormeau, en *Eva Trout*. Ante semejante grado de indefinición, el sentido crítico y la capacidad imaginativa del lector juegan un papel fundamental y, evidentemente, nada pasivo.

Por otra parte, la incertidumbre argumental aparece frecuentemente reforzada por una significativa elipsis estructural en la medida en que, de forma deliberada, se exagera la ausencia de enlaces entre un capítulo y el siguiente, así como una abundancia abrumadora de secretos y omisiones, sobre todo en los diálogos que constantemente mantienen los personajes. Sirva de ejemplo el capítulo sexto de *Eva Trout*, que curiosamente comienza en mitad de una conversación claramente iniciada y nunca transcrita desde sus inicios:

“How should I sell a Jaguar?”

“How did you buy one?” asked Henry Dancey. ” (ET: 70)

En numerosas ocasiones, este sentimiento de ambigüedad e incertidumbre permanente enlaza con el concepto de lo “the uncanny”, término anglosajón frecuentemente empleado por Bowen en sus descripciones, que alude a todo lo que es misterioso, extraordinario o extrasensorial y que, sin embargo, forma parte de la cotidianeidad en las vidas de sus personajes. Esta tendencia a la filtración permanente de lo misterioso en lo cotidiano ya había sido ampliamente desarrollada años atrás por los partidarios de la novela gótica británica, y habiéndose convertido además en un elemento propio y característico de la literatura angloirlandesa fue ampliamente usado por dos de sus antecedentes más notables, Sheridan Le Fanu y Maria Edgeworth. En opinión de Nicholas Royle, el término “uncanny” alude a todo aquello que, aun formando parte de lo cotidiano, es capaz de adquirir rasgos inesperadamente fantásticos o ficticios: ” The uncanny occur(s) when real everyday life suddenly takes on a disturbingly literary or fictional quality ... The uncanny has to do with making things uncertain: it has to do with the sense that things are not as they might appear, that they may challenge all rationality and logic.” (11) De tal manera que esa incertidumbre propia de lo misterioso o “uncanny” que afecta especialmente a los relatos y novelas de posguerra de esta autora se manifiesta en una tendencia constante a la desfamiliarización, es decir, en una habilidad característica de los sucesivos narradores de sus novelas para convertir lo familiar en extraño, activando con ello nuestra capacidad para poner en duda la veracidad de nuestras propias percepciones sensoriales y, en definitiva, obligándonos con ello a cuestionar la naturaleza de lo real.

Desde esta perspectiva, es esencial tratar de encontrar las estrategias formales, los recursos literarios a través de los cuales su narrativa trata de reflejar la vulnerabilidad de los límites de lo que comúnmente se entiende como cierto, como real y, sobre todo, como verdadero. Sin duda, merece la pena dedicar cierto tiempo a analizar los elementos literarios evocadores de la incertidumbre dominante en la obra de Bowen, así como los símbolos e imágenes capaces de cuestionar la infalibilidad de la razón y la lógica de unos planteamientos literarios que se presentan como inicialmente realistas pero que, de hecho, infringen algunas de las normas básicas tradicionalmente respetadas por los partidarios y seguidores de este género narrativo.

En primer lugar, resulta fascinante observar con qué esmero y tesón Bowen se esforzaba por describir la tendencia que experimentaban sus personajes a disolverse en su entorno, transfiriendo sus sensaciones o percepciones más inmediatas a los elementos del paisaje, a los lugares en los que habitaban y a los objetos que les rodeaban. Esto es perfectamente comprobable en algunos pasajes de *A World of Love* y muy evidente en el que describe el viaje de vuelta a Montefort, después de la fiesta en los jardines del castillo de Vesta Latterly, durante el cual Jane pareció fundirse literalmente con el paisaje y con la luz del atardecer irlandés:

“The air through which she was swiftly passing was mauve, and tense with suspended dew: her own restlessness was everywhere.” (*WL*: 27)

Una vez más, el recurso a la prosopopeya como forma de evocar los elementos extrasensoriales a través de la atribución de rasgos animados a los lugares u objetos inanimados es una de las figuras retóricas recurrentes en este relato en apariencia realista. También en esta misma escena, la duplicidad simbólica del obelisco era evocadora del erotismo ambiental y de la presencia del pasado, elementos ambos que a menudo parecían personificarse y tomar vida en Montefort: “... the obelisk and the distance swam into view.” (*WL*: 26) Como el obelisco, también las dilapidadas estancias de la enorme casa de campo irlandesa parecían cobrar vida e interactuar con los personajes: “Uneasily light by day, at night slow to darken, the room seemed to be waiting ...” (*WL*: 31); o los fogones de la gran cocina, que se defendían a su manera de imaginarias agresiones externas “... the range kept its attacker back by radiating a massive heat ...” (*WL*: 121); o las cartas de Guy, que en ocasiones parecían poseer voluntad propia y capacidad de movimiento: “... the letters –had they not insisted on forcing their way out?” (*WL*: 35); o la tímida vegetación del jardín circundante, que pugnaba por hacerse ver y expresar así sus propios sentimientos: “... the small fern

damply rooted into a crack spoke of the garden's lonely habituation to other weather ... " (WL: 84); "... sleeping-beauty briars along the choked path swung at her, clawing her Clonmore stockings" (WL: 85); e incluso los montes cercanos, que se aproximaban para hacerse ver, moviéndose y acercándose a los personajes: "Nor ... did the mountains hesitate to come closer: before one knew they were crowding around the van, which traced its nonchalant course between them." (WL: 142)

En otras ocasiones los personajes iban más allá y, en lugar de fundirse con el paisaje o con los objetos de su entorno, optaban por desvanecerse y dejar literalmente de existir. Así ocurría con Miss Francie, la peluquera de Clonmore, en *A World of Love*, quien constantemente se ausentaba, desaparecía o parecía disolverse misteriosamente en el calor sofocante de Clonmore: "... the sole drawback to Miss Francie was her elusiveness: heart-whole applications of zeal and charm were interspersed by mysterious total vanishings." (WL: 89)

En otras novelas, incluso los lugares que los personajes habitaban parecían dispuestos a desaparecer para volver a reaparecer en un vaivén incansable ante los ojos asombrados del lector. Eso es precisamente lo que en ocasiones ocurría con el elegante piso londinense de Stella, en *The Heat of the Day*, cuya irrealidad era frecuentemente constatada por el narrador: "... the reality of the fancy was better than the unreality of the room." (WL: 55) Este sorprendente truco de prestidigitación también parecía afectar al salón de peluquería de Miss Francie, en Clonmore, de nuevo en *A World of Love*:

"If Miss Francie's salon possessed, alone in Clonmore, the art of reviving the life-illusion, one had only to know it to see why." (WL: 89).

En efecto, esta tendencia al desvanecimiento en los personajes y lugares no es característica exclusiva de las últimas novelas de Bowen. Por el contrario, desde sus primeras novelas, los personajes a menudo amenazaban con desaparecer. La primera de ellas, *The Hotel*, se iniciaba precisamente con la descripción de un vestíbulo vacío, con la constatación de una ausencia, con la evocación de una no presencia:

"There was no soul down there; not a movement among the shadows, it was eleven o'clock and everybody would have gone out to the shops or the library, up to the hills or down to the tennis-courts. Not a shadow crossed the veiled glass doors of the drawing room to interrupt the glitter from the sea. Not a sound came up from the smoking-room. Miss Fitzgerald was not there." (H: 12)

En su segunda novela, *The Last September*, los habitantes de Danielstown volvían a desarrollar la curiosa costumbre de ausentarse, dejándose llevar por una ineludible tendencia a disolverse en la atmósfera de la enorme casa irlandesa, lo cual, como es lógico, dificultaba enormemente las relaciones familiares entre los Naylor y su sobrina Lois:

“I don’t know who to tell”, (Lois) said distractedly. “They have all disappeared; they always are disappearing. You’d think this was the emptiest house in Ireland –we have no family life.” (LS: 88)

Decididamente, en una narrativa aparentemente situada en la tradición realista de novela elegante, con personajes burgueses o aristocráticos, resulta verdaderamente sorprendente constatar la persistencia del narrador en describir la inestabilidad de la existencia humana, en explorar la profundidad de la fractura existente en los fundamentos de esa dualidad básica, comúnmente aceptada, entre lo real y lo irreal. Esta tensión sostenida en todas las narraciones de Bowen pareció incrementarse en sus últimas obras, lo cual se refleja en el empleo constante de un lenguaje teatral y cinematográfico, representativo de estos dos ámbitos tradicionalmente considerados propios del mundo de la ficción.

Por esta razón, el recurso a emplear decorados cinematográficos o teatrales en las obras de Bowen era tan pertinaz como justificado. *The Heat of the Day* se iniciaba en Regent’s Park, en donde “... the light was so low, so theatrical, and so yellow that it was evident it would soon be gone.” (HD: 7) En esta misma novela, la descripción de Holme Dene evocaba así mismo decorados puramente cinematográficos: “...reflections, cast across the lawn into the lounge, gave the glossy thinnes of celluloid to indoor shadow.” (HD: 114) Mientras los dos amantes compartían una frugal taza de té con los únicos miembros presentes de la familia Kelway, Stella observaba a Robert enmarcado en una luz crepuscular “... like a young man in technicolor.” (HD: 114) Anteriormente, cuando Harrison había tratado de sembrar en Stella dudas sobre la honestidad de su amante, el personaje más frío del relato había recurrido también a este lenguaje propio de la ficción: “How much of an actor would you, now, take him to be?” A lo cual Stella, profundamente enojada, había respondido con prevención: “Actor? How should I of all people know? He has never had any reason to act, with me.” (HD: 38)

También en *A World of Love*, durante una de las sofocantes tardes de calor en Montefort, el rostro de Lilia, aislada y abatida por el sopor, se asemejaba, en palabras del narrador, al de una máscara: “... her inner face, by now gaunt with solitude, looked

out not without nobility through the big white mask padded with flesh.” (WL: 50) Posteriormente, durante la fiesta organizada por Lady Latterly en su fastuoso castillo, la joven Jane “... was in a mood for the theatre ... Here she was, spirited out of Montefort into this foreign dimension of the castle, in which nothing, no one could be unreal enough.” (WL: 57) En la página siguiente, los invitados a esta parodia de fiesta de sociedad eran descritos como “anonymous masks.” (WL: 58) La sensación de irrealidad que estos sucedáneos de seres humanos transmitían obligaba a la joven Jane a caminar entre ellos como entre los personajes de una producción cinematográfica: “As she advanced towards them the soundtrack stopped” (WL: 58) y, al detener sus pasos, observaba el salón vacío “... whose theatrical emptiness had been glimpsed through an open door.” (WL: 56) Al acabar la fiesta, Jane dirigió sus pasos hacia Montefort no sin antes lanzar una última mirada hacia un castillo de apariencia artificial y profundamente irreal: “Jane, looking back at the castle, to which lighted windows and butler still on the steps gave a farewell theatricality.” (WL: 71)

Según cuenta Bowen en el prólogo a su segunda colección de relatos titulada *Ann Lee's*, recogido en *Afterthought*, fue John Stratchey quien la animó a buscar inspiración en el mundo de la ficción cinematográfica: “... he urged me to go (or rather, resume going) to the cinema, just then emerging from disrepute. There was much, he remarked, to be learned from new screen technique. I in part learned it.” (A: 90) Con todas estas alusiones al mundo de la ficción, la obra de Bowen parece sugerir que no hay experiencia real que no se vea afectada por lo ficticio, es decir, por lo novelesco, lo cinematográfico y lo teatral. Esta es la razón por la cual las referencias al proceso mismo de creación literaria y el empleo de vocablos propios de la ficción literaria son constantes en el transcurso de cada narración. En *A World of Love*, el regreso de Lilia a Montefort era recordado por Jane como un acontecimiento onírico, envuelto en el mismo halo de irrealidad que generalmente suele asociarse con la ambientación de una novela: “... could she have dreamed it? Was it out of a novel?” (WL: 94) Anteriormente, mientras reflexionaba sobre la muerte de Guy, tampoco Antonia había podido asimilar su final inesperado, considerándolo una ficción increíble, un relato inventado, en sus propias palabras, “an invented story.” (WL: 44)

Años atrás, en *The Last September*, la falta de naturalidad de Lois ya había sido cuestionada por Gerald, quien había comparado su tendencia al dramatismo con la artificiosidad propia de una novela:

“And how do you know I’m not in love with a married man?”

“You wouldn’t be so neurotic; I mean, like a novel. I mean: do be natural, Lois.”
(LS: 88)

Posteriormente, en *The Heat of the Day*, la relación amorosa de los protagonistas era descrita en términos inequívocamente literarios, asociando su pasión idílica con el ideal literario de Flaubert sobre la fuerza creadora de la obra literaria: “The lovers had for two years possessed a hermetic world, which, like the ideal book about nothing, stayed itself on itself by its inner force.” (HD: 90) En otras ocasiones, la estrecha relación de confianza filial entre Stella y su hijo Roderick les impedía ocultar sus sentimientos, dificultándoles la representación del papel que en cada momento les correspondía en la vida cotidiana: “... and their intimacy made them too honest to play a scene.” (HD: 55) En una escena posterior, tras su primera y única visita a Holme Dene, Stella cuestionaba la capacidad de Mrs Kelway y de su hija Ernestine para vivir en un lugar semejante, en sus palabras, “a place that has for years been asking to be brought to an end?”, a lo que Robert respondía reafirmando el poder creador de la ilusión y, en definitiva, la fuerza incommensurable de la ficción para crear realidades:

“Oh, but there will always be somewhere else. Everything can be shifted, lock, stock, and barrel. After all. Everything was brought here from somewhere else, with the intention of being moved again –like touring scenery from theatre to theatre. Reassemble it anywhere: you get the same illusion.”

“You’d say this was an illusion?”

“What else but an illusion could have such power?” (HD: 121)

De manera parecida, la capacidad de la ficción para construir y destruir realidades era posteriormente invocada por el narrador en *The Little Girls*, durante la escena en la que Mrs Piggott, ajena a su entorno, se encontraba absorta en la lectura de una de sus novelas:

“She was as oblivious of all parts of her person as she was of herself. As for her surroundings, they were nowhere. Feverel Cottage, the sofa, the time of day not merely did not exist for Mrs Piggott, they did *not* exist. (Clare) burned with envy of anything’s having the power to make *this* happen. Oh, to be as destructive as a story! ...” (LG:78).

Como Shakespeare, quien a través de su obra había tratado incansablemente de explorar la capacidad de la ficción, de la palabra y del signo lingüístico para construir realidades, Bowen parecía igualmente empeñada en ratificar que la mayor parte de las

cosas importantes no habrían “existido” si no hubieran sido creadas a través de la literatura y del arte.

La misma Louie, seguramente uno de los personajes con mayores dificultades expresivas de toda la obra de Bowen, aun reconociendo sus evidentes dificultades de comunicación, intuitivamente entendía y admitía la capacidad incommensurable de la palabra para construir realidades, y así lo explicaba en *The Heat of the Day*:

“If you could not keep track of what was happening you could at least take notice of what was said –in the beginning was the word; and to that it came back in the long run. This went for anything written down.” (*HD*: 151)

Así pues, si en la obra de Bowen la ficción literaria ostenta el poder incuestionable de inventar realidades tan válidas e indestructibles como las verdades tangibles, no es extraño que esta autora se ocupara en explorar las diferentes fórmulas que todo creador tiene a su alcance para conectar ambos extremos de lo real. De tal manera que, en un intento permanente por investigar la capacidad conectora del lenguaje, Bowen a menudo incluía en sus narraciones un buen número de puertas de entrada, puertas de paso, portones, cancelas y pórticos. Estos elementos característicos del decorado teatral, que en la tradición literaria occidental ya habían sido considerados símbolos evocadores de las conexiones existentes entre el mundo real y el ficticio, poseían en las obras de Bowen una entidad propia como espacios intermedios, como signos evidentes de la posibilidad de tránsito constante de un espacio a otro.

Ya en *The Last September* el narrador se preocupaba por describir con gran precisión la gran cantidad de puertas de acceso a Danielstown. En *The Heat of the Day* también abundaban las puertas que se abrían y cerraban disimuladamente, delatando posibles conspiraciones, reflejando la desconfianza propia del ambiente bélico en la ciudad de Londres (*HD*: 46). Posteriormente, en *The Little Girls*, Dinah poseía una “nice white gate” hacia la que huía “for cover” (*LG*: 198) ante la atenta mirada de su amiga Clare. En *Eva Trout*, sin embargo, la puerta del domicilio de los Dancey, abierta siempre de par en par, era signo evidente de hospitalidad (*ET*: 149). Junto con todas estas referencias, realmente es en *A World of Love* en donde las puertas y las diferentes formas de acceso adquirirían una importancia trascendental como elementos separadores o, en ocasiones, comunicadores del mundo de lo real con el mundo de la ficción. Esta riqueza alusiva encajaba a la perfección en un relato en el que las percepciones sensoriales de sus personajes eran tan abundantes y fidedignas como las extrasensoriales, en una novela en la que los límites entre lo real y lo irreal amenazaban

constantemente con diluirse y desaparecer. Seguramente Bowen era consciente de que la mención de diferentes tipos de puertas o formas de acceso, agrupadas todas en un mismo recinto indudablemente transmitirían al lector la sensación de que los personajes estaban a punto de enfrentarse a otras experiencias, iban a revivir situaciones ya vividas en el pasado o a penetrar en otras vidas.

Seguramente por eso, Montefort, la destartalada mansión angloirlandesa de los Danby, está literalmente saturada de puertas. En el texto abundan las referencias a las “front door, kitchen door, outhouse doors, garden door, doors to drawing-room and dinig-room, to Antonia and Lilia’s bedrooms, the gate of the little front garden, the gate of the Horse Field, the white gates of the drive, the stone archway” que conduce al patio, y “the archways of the deserted dovecote”, entre otras. La abundancia de este tipo de referencias no podría ser más apropiada en un texto que explora algunos de los rasgos más característicos de los angloirlandeses, un grupo social históricamente limítrofe y emocionalmente fronterizo, cuyos miembros consideraban el peso del pasado y la importancia de la tradición, el valor de la vida social y el don de la hospitalidad como valores fundamentales de permanencia social.

Como apunta Christensen (12), Lilia y Fred –ambos descendientes de angloirlandeses y actuales herederos de Montefort- son los personajes que con más frecuencia aparecen descritos en relación con las numerosas puertas y elementos de acceso a la mansión. Esto inequívocamente es reflejo de la enorme cantidad de trabas que ambos personajes encontraban para consolidar una relación afectiva satisfactoria. Además, como consecuencia de su fracaso conyugal, la pareja había construido a su alrededor un buen número de barreras físicas y psíquicas, por lo que inevitablemente encontraban enormes dificultades para relacionarse con el mundo exterior, es decir, para ejercer la hospitalidad.

Desde las primeras páginas de la novela, Lilia mostraba una clara tendencia a dudar, a detenerse ante cada puerta que encontraba en su camino. En la primera ocasión que necesitó penetrar en el dormitorio de Antonia, Lilia característicamente se detuvo y titubeó en el umbral de la puerta “with a look at once of uncertainty and affront.” (WL: 11). Una vez dentro, cerrando la puerta tras de sí, no pudo evitar alegrarse por haber tomado finalmente esa decisión. En esta escena parece obvio que la intención del narrador era enfatizar la aversión casi patológica de Lilia a tomar decisiones, a responsabilizarse de su propia vida y de la de los que tenía a su cargo.

Así mismo, los titubeos ante los umbrales de las puertas denotan rasgos propios de la personalidad de Fred, su marido. Cuando conoció a Lilia, veinte años atrás, “... he came in as far as doorways, where he lingered taking oblique notice.” (*WL*: 16) En el presente de la narración, mientras esperaba recibir noticias de su hija Jane, Fred iniciaba una breve conversación con Lilia “plucking away at an old nail loose in the lintel of the door.” (*WL*: 20) Después de la fiesta en el castillo de Lady Latterly, mientras su esposa descansaba en el sofá, Fred permanecía “fidgeting in the doorway” (*WL*: 32) y, poco después, satisfecho por haber recibido ayuda de su hija Jane, volvía a apoyarse en el marco de la puerta mientras se secaba el cuello con una toalla, en actitud masculina y muy sugerente, propia de un personaje de D.H. Lawrence. (*WL*: 35)

Parece indiscutible que estos titubeos de la pareja en los umbrales de las puertas de acceso, además de reflejar su incapacidad para tomar decisiones con las que encauzar su vida familiar, tienen unas claras connotaciones de represión sexual compartida. Por eso es muy significativo observar que en el desenlace del relato, durante la escena final de reconciliación con su esposa, Fred penetraba sin titubeos en el jardín, flanqueando el portón de entrada en dos ocasiones consecutivas, esta vez con total seguridad y confianza. Finalmente, cuando el afecto y la comprensión mutua entre la pareja parecían estar a punto de restablecerse, no era Fred sino su hija Jane quien se detuvo en el umbral de la puerta del jardín –“Jane stopped, however, short in the archway. She stared at those two beings whom, with a start, she perceived to be her father and mother” (*WL*: 105) – y contempló por primera vez a sus padres con las manos enlazadas, unidos como hombre y mujer y simbólicamente enmarcados por el vano de la puerta del jardín. Como bien sugiere Christensen: “It is tempting to see the arch now as triumphal, confirming Fred’s final mastery over the image of Guy that has hitherto cast a blight on his marriage. Through this archway Jane sees her father and mother as if for the first time as man and woman, framed in the same way they had stood in the Montefort doorway after their wedding.” (13)

En efecto, el parecido entre la escena nupcial y la de reconciliación no es casual. En el presente de la narración, Fred y Lilia aparecen unidos en el jardín, como años atrás habían permanecido unidos instantes después de su boda, despidiendo a Antonia en el umbral de la puerta de Montefort y como, por tercera vez consecutiva, volvían a aparecer enmarcados en la despedida final:

“Watching the van drive away, bearing the children, the three stood – Antonia outside the fence, Fred and Lilia framed in the doorway. This was an

echo, a second time –second time of what? Wedding afternoon. All was repeated almost exactly –summer emptiness darkening along the edges, hypnotic sky. Yes, and today could, if one wished, be counted an anniversary; for the Danby wedding had been, had it not, on much such a day as this was, near the end of June. Left behind in that doorway the pair had stood, watching Antonia drive away in their wedding taxi, free of them. (WL: 139-140)

Aunque la escena parece insuperable en su teatralidad, el recurso a enmarcar a los personajes en los umbrales de las puertas durante las escenas claves de la narración no es exclusivo de los personajes principales. Al final del relato, por ejemplo, el joven Richard Priam aparecía fugazmente enmarcado por la puerta de acceso al avión, minutos después de haber aterrizado en el aeropuerto de Shanon. Por otra parte, en una escena anterior, la puerta principal de acceso a Montefort se había convertido en el improvisado escenario de una de las experiencias extrasensoriales más extraordinarias del relato. Ya entrada la noche, mientras Antonia trataba de seguir los pasos de Fred y de Jane hacia la cocina, una fuerza extraña detuvo su paso:

“...it was the front door, left wide open upon the allaying night, which instead drew her. Drawn she was, all but knowing why. Going to stand in the doorway, she was met at once by a windlike rushing towards her out of the dark –her youth and Guy’s from every direction: the obelisk, avenue, wide country, steep woods, river below...” (WL: 77).

Sin embargo, en una novela dedicada enteramente a describir el proceso de maduración de una adolescente y su posterior búsqueda de una identidad adulta, lo más previsible es que sea la joven Jane quien con más frecuencia abra y cierre puertas, cruce umbrales, penetre y vuelva a salir del otro lado de lo que entendemos por real. No es difícil comprobar cómo los movimientos simbólicos de tránsito protagonizados por Jane se sucedían casi obsesivamente en *A World of Love*: en su regreso a Montefort tras la fiesta en el castillo, Jane abría la cancela de las enormes puertas del jardín para proseguir su camino a casa (WL: 27); en el interior de la enorme casa destartada, Jane a menudo pasaba de una estancia a otra “in at one door, out again at the other.” (WL: 28). Durante el segundo día, tras el almuerzo familiar en la enorme cocina, la joven protagonista abandonaba Montefort por la puerta de la cocina y penetraba en el jardín cercado (WL: 43), lo cual constituye así mismo otro de los símbolos más evidentes del relato, propio de este tipo de narrativa de autodescubrimiento. Durante la cena en el castillo de Lady Latterly, la abundancia de referencias a las puertas de acceso a las

misteriosas estancias en las que Jane iba penetrando hacían referencia directa a la inocencia que estaba a punto de perder: “... the drawing- room was black and white at the door end with standing men” (WL: 58); “Lady Latterly came swishing in at the door behind her.” (WL: 59) Todas estas alusiones a espacios intermedios y a lugares de tránsito parece apuntar al hecho de que Jane estaba a punto de perder su ingenuidad infantil, se encontraba dispuesta a penetrar en otra realidad. Con respecto a esto, Christensen no ha dudado en señalar las alusiones a elementos sobrenaturales como prueba concluyente del inminente acceso de Jane a otra dimensión de lo real: “...it is clear that Jane has been enticed into the Otherworld by a malignant, predatory power.” (14)

Así mismo, como cabía esperar, las abundantes referencias a personajes mitológicos procedentes del inframundo, sobre todo espectros, brujas y arpías, son enormemente abundantes en esta parte del relato: Lady Latterly, visiblemente caracterizada como una bruja desde el primer momento, extendía sus amenazadoras garras en dirección a Jane, a modo de saludo: “Turning on her stool at the dressing table, she clawed the air in the direction of Jane’s hand.” (WL: 55) Su aspecto físico delataba su personalidad oculta: su garganta era seca y fibrosa, similar a “a whipcord” (WL: 60), sus uñas eran como garras o “talons” (WL: 68); su aspecto espectral evocaba en el lector la amenaza continuada de desaparición, por lo que “she braced herself against the fortification of Jane’s body.” (WL: 60) Sentada junto a Mamie, otro miembro espectral de la reunión, ambas yacían en el sofá “each with her spine supporting a stack of cushions.” (WL: 62) Las alusiones a elementos extrasensoriales –con abundancia de términos como *telepathy*, *spell*, *family curse*, *ghosts who disappear at cock-crow*– reforzaban el sentimiento de alienación que sufría la joven protagonista y la referencia a los asistentes a la reunión como “aliens” (WL: 63), además de aludir a su condición de extranjeros, parecía así mismo sugerir que no eran seres reales sino que procedían de otro mundo. Finalmente, la velada acababa interrumpiéndose abruptamente para Jane cuando Antonia acudía a rescatarla de su peligroso flirteo con las fuerzas del mal. A diferencia de Perseo, Antonia se negaba a penetrar en el castillo, es decir, evitaba penetrar en el inframundo:

“What is it now?” she (Lady Latterly) snapped at the butler, who had come in and was waiting by her chair.

“If you please, m’lady, the young lady’s cousin has come for her.”

“Why, when? Who’s the young lady’s cousin?”

“She gave no name.”

“Well, then, bring her in then, for heaven’s sake!”

“She’d prefer, she said, to stop at the door.”

“How very, very peculiar,” said Lady Latterly.” (*WL*: 71)

Mucho más avezada que la inexperta Jane, Antonia conocía muy bien las terribles consecuencias que podían derivar de relacionarse con Lady Latterly y sus amigos -las fuerzas del mal-, quienes habían dado a la joven a beber una poción mágica –en realidad tres martinis- y la habían relegado a representar el papel de “a young country beauty” (*WL*: 60), “the lovely nobody.” (*WL*: 61) Este rol asignado a Jane era a todas luces insignificante y poco agradecido, sobre todo porque fue representado en lo que ella describía crudamente como “a charade reek(ing) of expense” (*WL*: 61), una mascarada frívola y cruel en la que dominaba el materialismo y la frivolidad más absoluta: “everything cost, nothing was for nothing.” (*WL*: 61)

A pesar de la enorme plasticidad en las descripciones, este pasaje no constituye en absoluto el único ejemplo de escena en la que el narrador deja constancia de las continuas interferencias entre el mundo de lo real y el del más allá, ni es él único momento en la novela en que los personajes establecen conexión con lo sobrenatural. En referencia a los personajes secundarios del relato, Robert Tracy (15) ha considerado a Gay David, el “amigo” invisible de Maud, como un espíritu malévolo y cruel –Maud le describía como “a foul friend”, en referencia a las palabras de Edgar en *King Lear* (III.iv)- con quien la adolescente pasaba la mayor parte de su tiempo hablando y discutiendo en privado. En efecto, Maud, la inquietante hermana pequeña de Jane, era otro de los personajes que, como Lady Latterly y sus fantasmagóricos huéspedes, parecía provenir del inframundo. Su aspecto físico y sus costumbres delataban una curiosidad y una no disimulada admiración por el mundo de la magia negra: Maud tenía verrugas, se cubría la cabeza con una capucha, disfrutaba sorbiendo huevos crudos y recogía la cera sobrante de las velas para realizar sospechosas prácticas de hechicería. Acostumbrada a espiar a todos los que cohabitaban con ella en Montefort, a menudo era posible sorprenderla merodeando por las puertas que daban acceso al jardín. Como prueba irrefutable de su malicia, cada uno de los días del pasado invierno, mientras esperaba junto a la carretera la llegada del autobús escolar, su presencia había sido esperada con temor por los demás niños: “Maud was specially feared by children whom she attended school. Complaints from parents filtered through Montefort; rumour enlarged upon her doings. Rare were school days unmarked by instances of aggression;

studious classroom and play-hour yard alike offered her outlets, but it was the transport provided for the Protestant children which on the whole best lent itself to purpose.” (WL:109) Mientras se protegía del frío y la lluvia característicos del riguroso invierno irlandés, Maud tramaba sus implacables cargas contra los desafortunados ocupantes del “Protestant Van”: “Maud, in wet weather rendered still more terrible by a pixie hood, and often perched atop of a cracked gatepost, was to be found contemplatively waiting, one knew for what.” (WL: 109) Esta actitud beligerante de Maud y su afición por encaramarse en lo alto de las puertas había merecido la atención del narrador en alguna escena anterior. En efecto, justo antes de su violenta confrontación con Fred, Maud se había propuesto sobornarle con las cartas de Guy sustraídas a Jane y, mientras esperaba a su víctima, se encontraba apostada “near the gate of the Horse Field” (WL: 107), en actitud muy característica y fácilmente identificable por sus reminiscencias esotéricas.

Junto con estas referencias habituales a personajes y lugares procedentes del inframundo, merece la pena destacar que la alusión a la “presencia” del difunto Guy es tan frecuente en *A World of Love* que amenaza con convertir esta novela de Bowen en una “ghost story”. En efecto, en el pasaje central de la novela en el que Antonia recordaba su juventud junto a su añorado Guy, la ambientación de la escena parece sugerir la inminente aparición del espíritu de su primo muerto:

“Wait, I –“she hurriedly said, aloud.

Above, Lilia came to her bedroom window. “What’s the matter? Who’s that you’re talking to?”

“Is that you, Lilia?” queried Antonia, shaken.

“Yes. Why not?”

“Can’t you sleep?”

“Is Jane back –everyone back?”

“Everyone’s back.”

“Who did you say?”

“Everyone.”

“Who’s that down there with you?”

“You must be dreaming.”

“Your voice sounds funny, Antonia. –You’ll lock the door, then?”

“Yes. Go back to bed. Good night.” (WL: 78-79)

En una ocasión anterior, durante la cena en el castillo, Jane había permanecido sentada a la mesa frente a un espacio vacío y, tanto ella como el resto de los

comensales, habían experimentado una extraña sensación, un anuncio inequívoco de que “there had been an entrance.” (WL: 68) A los ojos de la enardecida joven, los miembros de la reunión eran menos reales que la “presencia” intangible pero innegable del difunto Guy apostado frente a ella; “They helped to compose Guy, they remained tributary to him and less real to Jane –that is, as embodiments- than was he.” (WL: 68) Momentos después Lady Latterly inconscientemente contribuyó a intensificar las percepciones extrasensoriales de Jane al formular una oportuna aclaración:

“I know there’s a castle in this country where an extra place is laid every night for dinner. It’s in some way connected with the family curse.” (WL: 66)

Además de la invasión constante del pasado y la presencia permanente de lo sobrenatural en lo real y cotidiano, existen toda una variedad de mundos y ambientes que los personajes invaden, frecuentan o abandonan en *A World of Love*. Muy poco atractivo resulta, por ejemplo, el mundo de los nuevos ricos representado por Lady Latterly y sus amigos, un grupo de seres indolentes ocupados en continuas fiestas y reuniones sociales, cuya única razón de ser era hacer ostentación pública de su riqueza.

Tampoco resultaba nada sugestivo para la protagonista penetrar en el ambiente vulgar y mezquino de las sociedades provincianas dominadas por la endogamia y la intolerancia. Un ambiente que en *A World of Love* aparecía representado por el provincianismo recalcitrante de Clonmore, localidad cercana a Montefort descrita por el narrador con un vocabulario crudo y seco, que denotaba pavor y tormento: “... shop after shop had insanelly similar doorways, strung with boots and kettles and stacked with calicoes –in eternal windows goods faded out. Many and sour were the pubs. Overexposed, the town was shadeless –never a tree, never an awning ... Clonmore not only provided no place to be, it provided no reason to be, at all”; “So, but for the heat, was the place at all times –but the glare today stripped it of even its frowsty mystery, flattened it out, deadly glazed into a picture postcard such as one might receive from Hell.” (WL: 88).

Tampoco el momento presente de los angloirlandeses, y el futuro de los herederos de “*the Ascendancy*”, descendientes como eran de los que fueron la clase dominante durante generaciones, se planteaba hoy como muy sugestivo y esperanzador, sobre todo si el lector debía basar sus juicios en la forma de vida que llevaban los habitantes de Montefort. No es accidental que el nombre asignado a esta “*Big House*”, Montefort, instantáneamente sugiera el aislamiento y la actitud defensiva propias de los que se encuentran encerrados en un fuerte. En esta misma línea, tampoco es gratuita la

mención al pesado portón de acceso a la casa –con sus “warped white spears” (WL: 74)- cuya cadena tenía que ser abierta y vuelta a cerrar en las contadas ocasiones en que un visitante decidía aproximarse a la casa. Las puertas de acceso al interior, que deben quedar bien cerradas en cuanto oscurece – “...you’ll lock the door, then?” (WL: 79)- y las ventanas, que permanecen siempre herméticamente cerradas –“Montefort stood at a right-angle to the nearby gorge, towards which it presented a blind end –though in this the vestige of a sealed-up Venetian window was to be traced.” (WL: 134)- reflejaban la inseguridad, los conflictos internos y las emociones ocultas de los inquilinos actuales de la enorme casa. El proceso de deterioro físico padecido por Montefort era cuidadosamente anotado por el narrador en la primera aproximación a la casa:

“Out in front of the house, on a rise of rough grass, somewhat surprisingly stood an obelisk; which, now outlined by the risen sun, cast towards Montefort its long shadow –only this connected the lordly monument with the dwelling. For the small mansion had an air of having gone down: for one thing, trees had been felled around it, leaving space impoverished and the long low roofline framed by too much sky.” (WL: 9)

Una vez dentro, las acuarelas que colgaban de las paredes de los salones no servían más que para ocultar las manchas de humedad y moho que oscurecían la superficie que en otro momento fue blanca, y la imponente sillería gótica que adornaba uno de los salones mostraba alarmantes signos de decaimiento. En el dormitorio de Antonia, la mejor estancia de la casa lógicamente asignada a su dueña, los almohadones esparcían sus plumas por doquier, las cortinas parecían raídas por el sol y deslucidas por el polvo acumulado durante lustros.

El vecino castillo de Lady Latterly, aunque contrastaba con Montefort por su lujoso mobiliario y su imponente presencia, no era más que el aparato externo que escondía la vacuidad y la esterilidad moral de su nueva inquilina:

“Here it was true, the scene was differently set –no smears, no ash, no feathers on the floor; instead, whole areas of undinted satin, no trace of anything having been touched or used. Here and there only, footprints like tracks in dew disturbed the bloom of the silver carpet.” (WL: 56)

Salta a la vista que el mundo encapsulado y banal de Lady Latterly en *A World of Love* era tan irreal y estéril como el universo cerrado de Mrs Kelway, en *The Heat of the Day*. Su presencia en la novela era tan inquietante como la de la madre del espía en la novela anterior, cuya reticencia o incapacidad para comunicarse con quienes

convivían con ella aparece ironicamente reflejada en la grotesca merienda que ofrecía a su hijo y a su acompañante (“*a stale cake, no butter*”) durante la primera y única visita que la pareja realizaba a Holme Dene.

Así pues, tras observar su trayectoria vital y artística, no sorprende comprobar que en las obras de madurez de Bowen apenas existen hogares acogedores y bien organizados. Salvo raras excepciones –como el hogar de los Dancey en *Eva Trout* o “*Applegate*”, la casa de Dinah en *The Little Girls*–, los personajes de Bowen encuentran enormemente difícil mantener sus casas organizadas y aptas para la vida en familia y, en consecuencia, tampoco conocen los beneficios de la hospitalidad. La indiferencia, la aversión por las relaciones sociales no son más que indicios de la incapacidad de sus personajes para relacionarse con los demás, de su ineptitud para entablar comunicación con sus semejantes.

En opinión de John Coates, la dificultad que Anna y Thomas Quayne tenían para mostrarse hospitalarios con Portia era un signo inequívoco de denuncia por parte de Bowen del proceso imparable de deterioro humano y social que sufría el mundo moderno: “an index to the failure of a culture.” (16) De forma parecida, en *A World of Love*, apenas quedaba signo alguno del esplendor del pasado angloirlandés que, con toda seguridad, los antepasados de los Danby habían disfrutado algunas décadas más atrás. Las pocas reliquias del pasado que todavía estaban en su poder mostraban evidentes signos de deterioro: en la fiesta del castillo de Lady Latterly (*the Hunt Fête*), una tradición de hospitalidad mantenida durante generaciones, ahora era necesario pagar para poder asistir, concretamente “four hundred and ninety-eight pounds, sixteen and fivepence” (WL: 36), comentaba la mercenaria Maud. Tras la retirada presurosa de Antonia de esta misma fiesta, la desorientada Lilia empleó su tiempo en gastar dinero en comprar de manera compulsiva cosas inservibles (WL:28), actuando como una irónica réplica de la actitud despilfarradora de su anfitriona. Seguramente, ésa era la única manera de causar buena impresión en una comunidad provinciana en la que los vecinos “do nothing but nose out money.” (WL:88) Tras la deslucida fiesta, los habitantes de Montefort especulaban envidiosos sobre las posibles ganancias que obtendrían organizando una velada similar, dado que “The country is rotten with money, if one could touch it. Why not a Fête to promote us, here?” (WL:37) Estos ejemplos constituyen pruebas evidentes de que el dinero era un elemento de importancia creciente en las relaciones que mantenían los personajes en *A World of Love*. Como explica John Coates: “Money is a constant consideration throughout the novel” (17), lo que

obviamente contribuye a constatar la preocupación de Bowen y su pérdida de confianza en los valores humanos de la sociedad actual. Por su parte, el pánico que la inesperada aparición en Montefort del chófer de Lady Latterly provocaba en Lilia era signo de una inseguridad patológica y reflejo de una necesidad casi enfermiza de aislamiento, lo que para Bowen constituía un marcador evidente del fracaso actual de estos miembros de un grupo social en decadencia. En opinión de Coates, la falta de interés por mantener el orden en los muebles y los objetos domésticos denotaban “a lack of order or joy in those who live in them” (18) y la necesidad compulsiva de aislamiento denotaba la falta de interés social de los que habitaban un lugar en donde “the door no longer knew hospitality.” (*WL*: 9)

El futuro no podía presentarse más incierto para alguien como Bowen, quien, como explica Coates, estaba profundamente convencida de que el cuidado de las casas y de los objetos de uso cotidiano denotaba una capacidad ordenadora aplicable a elementos psicológicos mucho más amplios y generalizadores relacionados con el concepto de civilización: “The attitude of individuals to the future and décor of their homes is a measure of their attitude to the material world and of their power to create and enjoy. The instinct that, in a rudimentary form, arranges ornaments, in a complex form builds civilizations.” (19) Es evidente que la fe en el futuro de la civilización seguramente debió disminuir alarmantemente en una escritora comprometida con su tiempo cuyo temperamento la impulsaba a enfrentarse a las tendencias imperantes por el hecho de valorar por encima de todos los avances tecnológicos la importancia enraizadora de las posesiones y la fuerza ordenadora de las tradiciones. En palabras de Patricia Craig, “Elizabeth’s temperament... made her place her faith in inherited assets like houses and traditions of hospitality and a ceremonious approach to living.” (20)

3.2 Los relojes y su mejor aliado: la memoria

“El tiempo del reloj de arena vive en todos nosotros, no sólo durante la niñez y las vacaciones sino en la esencia de nuestro ser. Es diferente del tiempo de los relojes mecánicos y también diferente del tiempo solar. Tal vez merezca la pena considerarlo como una piedra preciosa hallada en la galería derrumbada de una mina; quizá tenga facetas deslumbrantes o posea virtudes curativas o sólo satisfaga nuestra curiosidad.” *El Libro del Reloj de Arena*, Ernst Jünger (1)

Como Bowen expresaba en el prólogo para la edición norteamericana (1959) de *The Last September*, recogido en *The Mulberry Tree* (2) el tiempo y su aliado incondicional, la memoria, juegan en su obra un papel fundamental, tanto o más importante que el emplazamiento o los propios personajes: “I am, and am bound to be, a writer involved closely with place and time; for me these are more than elements, they are actors” (MT:123) En *The Hotel*, su primera novela, el clímax de la narración coincidía con el final de la temporada turística, un momento propicio para encuentros fugaces y dolorosas despedidas. Por su parte, *The Last September*, “a recall book” (MT:123) en palabras de la propia Bowen, tomaba su nombre del mes durante el cual se desarrollaban los acontecimientos descritos en el relato. Posteriormente, en *A World of Love*, la fuerza poderosa del pasado se materializaba en las cartas de amor que una adolescente descubría en un viejo baúl olvidado en un desván. Partiendo de estos tres ejemplos, no es difícil comprobar que, de una u otra forma, la preocupación por reflejar el paso de tiempo formó parte fundamental del argumento de todas sus narraciones.

Sin duda, a medida que Bowen maduraba en su perspectiva literaria, las cuestiones vitales como el paso del tiempo, la influencia del pasado y la necesidad humana de trascendencia se fueron convirtiendo en factores fundamentales en sus obras. No podía ser de otra forma, a juzgar por lo que ella misma explicaba: (3)

“Time is a major component of the novel. I rate it at the same value as story and character. I can think of few novelists who really know their craft who do not put time to dramatic use.” (A: 135)

Años atrás, en una serie de reflexiones sobre los diferentes componentes de la novela (4), Bowen había afirmado:

“... a clock should be heard always impassively ticking away at the same speed. The passage of time, and its demarcation, should be a factor in the plot.

The either concentration or even or uneven spacing-out of events along time is important. The statement ‘Ten years had passed’, or the statement, ‘It was now the next day’ –each of these is an event.” (MT: 45)

Posteriormente, teniendo todas estas consideraciones en mente, en una primera aproximación a la obra de Bowen resulta evidente que la actitud del narrador con respecto al tiempo y a sus manifestaciones es tan determinante como diversa, tan persistente como calculada. Esta insistencia en concebir el tiempo como factor fundamental de la estructura de toda novela tiene su origen y fundamento en su profunda convicción de que debe existir un cierto rigor en la estructuración de la obra literaria, y que esta estructura interna compone un armazón básico que, aunque artificial, debe ser percibido por el lector:

“For the sake of emphasis, time must be falsified. But the novelist’s consciousness of the subjective, arbitrary and emotional nature of the falsification should be evident to the reader.” (MT: 45)

Por esta razón la percepción subjetiva del tiempo por parte de los personajes y las diferentes maneras de objetivarlo, es decir de medirlo, ocupan un lugar preeminente en su narrativa. Otra consecuencia de esto es que, independientemente de la noción de tiempo desarrollada en cada momento del relato, existe una voluntad férrea por parte del narrador y de los personajes por constatar con regularidad la fecha y la hora en que se suceden los hechos, todo lo cual subrayaba la importancia del tiempo narrativo, y proporcionaba una muy ajustada demarcación del orden de los acontecimientos. De tal manera que la época del año, la estación y el tiempo atmosférico aparecen cuidadosamente reflejados en todas sus obras. *A World of Love*, por ejemplo, se desarrollaba durante una ola de calor impropia del mes de Junio en Irlanda. Por contraste, *Eva Trout* se iniciaba en una fría tarde del mes de Enero, cuando Eva salía a pasear con los cuatro hijos de la familia Dancey por los alrededores del castillo bávaro en donde se había propuesto pasar su luna de miel.

Con similar tesón, y en ocasiones con unas buenas dosis de ironía, narrador y personajes no escatiman esfuerzos por puntualizar con total precisión la parte del día o la hora en que transcurre la acción, especificando incluso los minutos transcurridos o los que faltan para acabar de completar una acción determinada. Este es el caso de Clare y Sheila en *The Little Girls*, quienes después de un paréntesis de cuarenta años, se disponían a formalizar una cita en la cafetería de un restaurante anteriormente prefijado, exactamente a las “3:45 of an afternoon by now some way on into September.” (LG:29)

La exactitud exagerada en esta acotación temporal estaba indudablemente destinada a conferir a la narración el tono de comicidad propio de una falsa conspiración. Posteriormente, en *Eva Trout*, su última novela, justamente antes de protagonizar uno de los encuentros con Iseult Smith, Eva se disponía a penetrar puntualmente en la biblioteca del colegio “at five ten in the evening, by the library clock” (*ET*: 61) para reunirse allí con su admirada profesora. Y el mismo tono de parodia prevalecía posteriormente en la explicación de Mr Dancey, quien admitía que no quedaban galletas en la despensa porque, según confesaba, se había comido las últimas exactamente “at two o’clock in the morning.” (*ET*: 156)

Todo lo cual induce a constatar cómo en la obra narrativa de Bowen existen innumerables referencias a los relojes y a otras formas o instrumentos no mecánicos para medir el tiempo, cuyo avance implacable se dejaba oír y sentir a lo largo de las páginas de sus diferentes textos. Tanto el castillo de Lady Latterly como el jardín de Montefort, en *A World of Love*, disponían de un reloj solar. De manera simbólica e igualmente efectiva, el reloj del vestíbulo de Montefort estaba situado en las proximidades del retrato de Guy, en referencia directa a su influencia permanente sobre las vidas de los habitantes de la casa y hacienda que le pertenecieron en vida (*WL*: 76,136). También el actual marido de la prometida de Guy, Fred Danby, de personalidad indudablemente práctica y esforzada, lanzaba ojeadas constantes a su reloj de pulsera, un signo evidente de la eficacia de su trabajo en Montefort. Al final de la narración y de manera simbólica, la tiranía impuesta por la “presencia” del difunto Guy empezaba a declinar en el momento en que el resto de la familia esperaba el regreso de Lilia y Fred, momento en el que Maud conectaba la radio para escuchar las campanadas del Big Ben:

“Maud ... increased the volume. At the full, the first of the whanging blows struck down upon quivering ether, the echo swelling as it uprose. Repetition, fall of stroke after stroke where stroke after stroke had already fallen, could do no more than had been done: once was enough ... The sound of Time, inexorably coming as it did, at once was absolute and fatal. Passionless Big Ben.” (*WL*: 129)

Igualmente, en *The Heat of the Day*, el restaurante en donde Stella y Robert compartían mesa exhibía sobre una de sus paredes un reloj parado, en referencia evidente a los frecuentes bombardeos que asolaron Londres durante la segunda gran guerra europea:

“The gilt-faced clock in the sunburst on the restaurant’s wall had, like others in London, been shock-stopped. When she began to feel about for her gloves and he began to push out the table, their two wrist watches –which, in time to come, were to come at some kind of relationship of their own by never perfectly synchronizing- found it, respectively, to be a minute before and a minute after half past two. Half past two of a day which, having begun late for her, finished late for them both.” (*HD*: 99)

Con gran precisión y sutileza Lis Christensen ha relacionado la presencia recurrente de la palabra “watch” en *The Heat of the Day* con la atmósfera de espionaje y desconfianza predominante en la novela, propia del ambiente bélico en el que se desarrollaba la acción. (5) Efectivamente, las observaciones de Christensen resultan más pertinentes después de apreciar que los dos significados de esta palabra aparecían explícitamente asociados por el narrador en la última conversación mantenida por Robert y Stella: “This thing locked up inside you ... In the night, how did I not hear it ticking under your pillow like your watch? ... So you’ve always been watching me while we’ve been together?” (*HD*: 191) De forma similar, en la sala de estar de Dinah en Applegate, en *The Little Girls*, la presencia permanente del reloj heredado de su madre sugería la importancia de la añoranza filial por el tiempo pasado que madre e hija habían compartido durante los años que vivieron juntas en aparente armonía.

En un buen número de obras, las comidas a menudo funcionaban como referentes temporales claros y efectivos, y en *A World of Love* las anotaciones puntuales sobre los horarios de comidas servían además para ilustrar los esfuerzos de los descendientes de la clase social angloirlandesa por mantener, al menos en apariencia, la normalidad y el decoro en medio del evidente deterioro de un modo de vida cuyo esplendor se encontraba en franca decadencia. La importancia concedida a mantener este ritual cotidiano era llevada al extremo por la más joven del clan, la intransigente Maud, quien no dudaba en abandonar su lugar de juego favorito junto al río para acudir a casa a tiempo de proveerse de su merienda reglamentaria (*WL*: 49). Por contraste, en *Eva Trout*, unánimemente considerada por la crítica como la novela más pesimista de Bowen, las dificultades de la protagonista para organizarse un horario racional de comidas reflejaban su absoluta incapacidad para proveerse de una identidad propia y, en última instancia, para dar sentido a su existencia. Ya en las primeras páginas, durante un paseo vespertino en compañía de Eva, el interés prosaico de los miembros más jóvenes de la familia Dancey por asegurarse la merienda de esa tarde contrastaba con la

inoperancia de las fantasías de Eva, absorta en rememorar una luna de miel que nunca había existido ni podría existir.

De tal manera que, en todas las obras narrativas de Bowen, la atención que recibía el paso del tiempo inevitablemente condicionaba la perspectiva del narrador y contribuía a delimitar la personalidad de los personajes. Seguramente por esa razón Hoogland no duda en afirmar que en *The Heat of the Day* la presencia ineludible del tiempo es uno de los elementos que con mayor efectividad contribuye a mantener y, en ocasiones, a acrecentar la tensión del relato: “Foregrounded by a chain of references to clocks and watches, frequent indications of the times of day and night, and an evocative rendering of the movement of the seasons, the emphatic presence of time produces an overall atmosphere of sustained tension.” (6)

Lo mismo puede decirse de las demás obras. Por eso es frecuente comprobar cómo el narrador observaba que los personajes acudían a tiempo a sus citas o, por el contrario, eran incapaces de mostrar puntualidad. En *The Little Girls*, Clare demostraba el sentido práctico que le había hecho triunfar en los negocios cuando aparecía “on the dot” en su primera cita con Dinah. (LG:45) En su primer y único encuentro con Nettie, en *The Heat of the Day*, Roderick llegaba demasiado pronto a Wistaria Lodge, causando un desasosiego añadido a la ya atribulada Mrs Tringsby (HD: 203), la enfermera y celosa protectora de Nettie. Contra todo pronóstico, Harrison había acudido “a few minutes late” (HD: 26) a su primera cita con Stella, quien había demostrado ser mucho más predecible que su oponente cuando, a su vez, había acudido tarde al funeral de Francis Norris, el pariente irlandés que había legado su casa y hacienda a su hijo Roderick (HD: 71). Poco después, también el tren que la devolvería a Londres tras su visita a Mount Morris “(was) running late” (HD: 180). En *A World of Love*, el calor y la desunión familiar se aliaban para conseguir que Fred llegara tarde a recoger a Lilia y a Maud que habían acudido a la fiesta anual en los jardines de un castillo vecino (WL: 30). Lady Latterly, haciendo honor a su apellido, comparecía tarde a la cena de la que era anfitriona, manteniendo en actitud de espera a todos sus invitados (WL: 59). También la joven y desorientada Jane, distraída por el calor y por la intensidad de sus fantasías amorosas, acudía tarde a cenar con su familia en Montefort (WL: 126). Y, finalmente, Lilia cumplía las predicciones de la obsesiva Maud al acudir tarde a la cena tras haberse desplazado a Clonmore a cortarse el pelo (WL: 86).

En un buen número de ocasiones, el narrador de las novelas de esta autora hacía referencia directa a la noción de tiempo como momento o circunstancia favorable o

desfavorable en la vida del ser humano. Así lo expresaba en sus reflexiones, en algunos pasajes trascendentales en *The Heat of the Day*: “Could these two have loved each other better at a better time? At no other would they have been themselves; what had carried their world to its hour was in their bloodstreams.” (HD: 195) Más tarde, la intuitiva Nettie volvía a hacer referencia a esta idea de tiempo propicio o adverso cuando, en conversación con Roderick, comentaba la necesidad de elegir el momento apropiado para contemplar la belleza de unas rosas:

“There are purple roses. Nobody believes me, but I could lead you to the very place in the garden and show you the bush. There is only one at Mount Morris, ... only ever blooming for a week, and no sooner are they open that they die. So you must look for them at the right time.” (HD: 216)

Esta noción clásica de tiempo como momento propicio, rescatada de la cultura y de la literatura grecolatinas, volvía a recrearse en más de una ocasión en *Eva Trout*. En el ecuador del tiempo narrativo, cuando Eva se reencontraba con su amiga Elsinore en una de las ciudades americanas que estaba recorriendo en busca de un hijo adoptivo, la delicada Elsinore expresaba su infelicidad presente y suplicaba a Eva que la llevara consigo. Ante esa sorprendente proposición, Eva reflexionaba y respondía sin dudar: “You came back too late, Elsinore. I cannot. You came at the wrong time.” (ET:143) Posteriormente, cuando Iseult Smith secuestraba a Jeremy y, a través de ese acto delictivo, trataba de estimular la voluntad del niño por recuperar su capacidad de expresarse oralmente, la antigua profesora explicaba posteriormente a Eva que su encuentro con el niño había tenido lugar “... at the right time.” (ET: 245)

En numerosas ocasiones, las anotaciones del narrador parecen indicar que los personajes tratan desesperadamente e incluso consiguen que el tiempo se detenga. En *A World of Love*, a pesar de los años que separaban la muerte de Guy del momento presente de la narración, Jane sentía su presencia de una manera tan consistente y perturbadora que “... seeing how brief all time was, it seemed impossible she could be too late ... Between him and her dwindled the years: where indeed was he if not beside her? They could not now miss one another, surely?” (WL: 48) Este comentario no resulta tan sorprendente si el lector ha prestado la suficiente atención a lo que el narrador había anticipado en las primeras páginas, cuando describía a Jane en los siguientes términos:

“The cut of her easy golden hair was anachronistic over the dress she wore: this, her height and something half naive half studied about her

management of the sleeves and skirts made her like a boy actor in woman's clothes, while what was classical in her grace made her appear to belong to some other time.” (*WL*: 10)

En otro orden de cosas, no es gratuito afirmar que uno de los rasgos característico de la narrativa de Bowen es la constatación de la vigencia del tiempo pasado y su permanencia en la memoria, una idea que esta novelista exploró de una u otra forma en todas sus obras. El dominio y el influjo del pasado es un elemento tan recurrente en sus argumentos novelados que en algunos casos parece haber sido concebido por Bowen como una verdadera posesión, una total usurpación del momento presente. Esta idea aparece especialmente desarrollada en *A Time in Rome* (1960), una descripción impresionista de los difíciles meses que esta autora vivió en Roma tras la muerte de su marido, Alan Cameron. Entre un aluvión de comentarios y reflexiones realizadas en primera persona, merece la pena destacar aquellos que hacían referencia al poder del tiempo y la memoria:

“ It is in nature (at least in mine) to make for the concrete and particular, to “choose” a time and reconstitute, if one can, one or another of its moments ... In Rome I wondered how to break down the barrier between myself and happenings outside my memory ... My chafing geographical confusion was in a way a symptom of inner trouble ... There came no help from reason, so I was passive ... It takes one's entire capacity to live one moment –the present, the moment one is living...To talk of “entering” the past is nonsense, but one can be entered by it, to a degree. All happenings, whatever their place in time, must have as happenings something in common –whatever went on, goes on, in one form or another.” (*TR*: 11)

Lo que Bowen parece empeñada en transmitir es que, puesto que esta interrelación entre pasado y presente es continuada e inevitable, es necesario reconocerla e incorporarla a las vivencias presentes. De no ser así, la no aceptación de lo que la memoria significa no trae más que consecuencias negativas. Un ejemplo de esta no aceptación lo constituye la actitud de Anna y Thomas Quayne, dos jóvenes burgueses de posición social impecable y un futuro más que prometedor, que solían avergonzarse de Portia, la prueba palpable de la insatisfactoria herencia familiar procedente de Mr. Quayne, el desafortunado padre de Thomas. Al resistirse a aceptar el pasado familiar que Portia representaba, es decir, al tratar de anular el poder de la memoria sobre sus vidas presentes, estos jóvenes burgueses pagaban con su infelicidad

presente, conformándose con vivir en un vacío emocional permanente. Así lo expresaba Matchett, el ama de llaves de Windsor Terrace, que se lamentaba de la falta de continuidad familiar en Windsor Terrace y explicaba:

“They’d rather no past –not have the past, that is to say. No wonder they don’t rightly know what they’re doing. Those without memories don’t know what is what.” (*DH*:80)

En otras ocasiones era el narrador quien hacía referencia a la esterilidad emocional de lo Quayne, quienes a pesar de vivir una existencia cómoda y próspera en Windsor Terrace, no conseguían dar verdadero sentido a su existencia:

“Family custom, partly kind, partly cruel ... has long been rationalised away ... In this airy vivacious house, all mirrors and polish, there was no place where shadows lodged, no point where feeling could thicken. The rooms were set for stranger’s intimacy, or else for exhausted solitary retreat.” (*DH*:42)

Este sentimiento permanente en Bowen, que proyectaba en unos personajes dominados por el peso del pasado y por la necesidad de aceptar la pervivencia de la memoria y de la herencia familiar, derivaba en parte de su admiración por la obra de Marcel Proust, un autor por el que Bowen siempre demostró sentir un profundo interés personal y literario. Además de las múltiples referencias a la obra del famoso escritor francés, en la recreación literaria de Downe House (1934) (7), una de las escuelas en las que Bowen se formó durante sus años de adolescencia, esta autora admitía compartir con el narrador galo su interés por investigar la trascendencia del paso del tiempo y la acción de la memoria en el comportamiento del ser humano. En estrecha relación con todo ello, Bowen no dudaba en reconocer el carácter eminentemente selectivo de la memoria en la configuración y permanencia de los recuerdos pasados:

“Memory is, as Proust has it, so oblique and selective that no doubt I see my schooldays through a subjective haze.” (*MT*: 21)

En efecto, aunque en cada una de sus obras se exploran diferentes manifestaciones de la capacidad selectiva de la memoria y de la importancia de aceptar la influencia del pasado, probablemente es *The Little Girls* la que marcó la culminación de esa preocupación creciente por la actividad incontrolable de los recuerdos y por la capacidad desestabilizadora que lo vivido generalmente tiene sobre el momento presente. Así, en la primera parte del relato, mientras se encontraba sumergida en la actividad de enterrar algunas pertenencias para que sirvieran de legado a la posteridad, Dinah descubría que su memoria se activaba, poniéndose involuntariamente en marcha

y provocando en ella una reactivación de las sensaciones vividas en otros tiempos. Así lo explicaba la protagonista de la penúltima novela de Bowen, con todo detalle:

“I’ve been having the most extraordinary sensation! Yes, and I still am, it’s still going on! Because, to remember something all in a flash, so completely that it’s not “then” but “now”, surely is a sensation, isn’t it? I do know it’s far, far more than a mere memory! One’s right back into it again, right in the middle ... They say –don’t they?- one never is doing anything for the first time.” (LG: 22)

También la memoria de Karen Michaelis, en *The House in Paris*, parecía proyectarse en la mente de su hijo Leopold, quien intentaba imaginar lo que su madre le habría narrado durante ese encuentro frustrado en el piso parisino de Mme Fisher, una reunión que en realidad nunca tuvo lugar:

“In the course of that meeting that never happened, that meeting whose scene remained inside Leopold, she would have told what she had done without looking for motives.” (HP: 68)

En la novela, “what she had done”, es decir, todo lo ocurrido durante el pasado, era planteado como la proyección de la memoria de Karen en la imaginación de Leopold. Y, posteriormente, la alusión del narrador a la memoria como aliado implacable del tiempo pasado, que podía muy bien tratar de ser olvidado pero en ningún caso negado, servía de introducción a los hechos que se narrarían después:

“You suppose the spools of negatives that are memory (from moments when the whole being was, unknown, exposed), developed without being cut for a false reason: entire letters, dialogues which, once spoken, remain spoken for ever being unwound from the dark, word by word.” (HP: 68)

En otras obras de Bowen, lo ocurrido durante un tiempo pasado no solamente se resistía a permanecer en el olvido sino que incluso amenazaba con adueñarse del presente, ejerciendo un dominio incontrolable sobre los personajes y los lugares que estos ocupaban durante el presente narrativo. En *A World of Love* el tiempo parecía haberse detenido en Montefort. Como en todas las *Big Houses* descritas en las páginas de sus obras (8), la casa y sus habitantes parecían poseídos por una especie de letargo o sueño profundo. Este letargo en el que se encontraban inmersos los Danby no hacía sino recrear el mítico pasado angloirlandés descrito por Bowen con tanta delicadeza como profusión de detalles en su autobiografía familiar, *Bowen’s Court*:

“What runs on most through a family living in one place is a continuous, semi-physical dream. Above this dream-level successive lives show their tips, their little conscious formations of will and thought. With the end of each generation, the lives that submerged here were absorbed again. With each death, the air of the place had thickened: it had been added to. The dead do not need to visit Bowen’s Court rooms -as I said, we had no ghosts in that house- because they already permeated them ...” (BC: 451)

Esta atemporalidad dominante en Bowen’s Court, que también planeaba sobre Montefort, aparecía en la novela ingeniosamente reflejada en la profusión de instrumentos de medición inútiles agrupados en la enorme cocina de la vieja casa de campo irlandesa:

“On the dresser, from one of the hooks for cups, hung a still handsome calendar for the year before; and shreds of another, previous to that, remained tacked to the shutter over the sink. These, with the disregarded dawdling and often stopping of the cheap scarlet clock wedged in somewhere between the bowls and dishes, spoke of the almost total irrelevance of Time, in the abstract, to this ceaseless kitchen.” (WL: 21)

Junto con este rasgo ambiental, la suspensión temporal dominante en *A World of Love* se sustentaba en las referencias constantes a la imperturbabilidad de los elementos del paisaje que rodeaban la casa, que insistentemente aparecían “... at all times open and great with distance.” (WL 9) Por último, cabe señalar que la atemporalidad de Montefort y sus alrededores, que aparecían a los ojos del lector suspendidos en el espacio y en el tiempo, invadidos por un profundo y destructivo sopor, eran el terrible efecto de la inmortalidad de Guy, cuya capacidad de permanencia aparecía a su vez poderosamente reflejada en las cartas que un día escribió a un destinatario anónimo y que, predeciblemente, nunca habían sido fechadas.

Por otra parte, la cuidadosa anotación del tiempo presente y sus efectos inmediatos en la narración resulta igualmente significativa en casi todas las obras de Bowen. Lo que Bowen denominaba el “*Now*” de la narración, con sus referencias constantes a las diferentes manifestaciones sociales y culturales propias de cada momento histórico asociado al argumento literario, servían a menudo para enmarcar sutilmente la acción y explicar el desarrollo psicológico de los personajes. Nuevamente, en una de sus frecuentes disertaciones teóricas, en sus análisis formales en torno al

género novelesco Bowen abundaba en interesantes consideraciones sobre las características que debía tener el tiempo narrativo en una novela bien estructurada: (9)

“Time pins the reader to that immense ‘Now’ which is so important if we are to have a feeling of concern and reality with the novel. The good story is a succession of effective Nows –call them scenes, if you like- and those Nows are linked together by intermediate action. We may move backwards and forwards, but the present moment must grip and hold us, so that while we read it is as important as the moment in the room where we are in our chair.” (A: 135)

De tal forma que la fuerza sustentadora del presente narrativo en *The House in Paris* – desarrollada en los capítulos I y III de la novela- se proyectaba a través de una admirable técnica de transición empleada por el narrador para enlazar el presente y el pasado en la memoria de un niño. Parte del acierto estructural de esta novela se basaba en la circunstancia de que la segunda parte, titulada “*The Past*”, era inteligentemente planteada como el relato imaginario de una madre que no acudía a una cita concertada con su hijo y que, por esa misma razón, podía decir la verdad sin los prejuicios ni las limitaciones que la presencia represora de su hijo le habría impuesto:

“She did not come... But by her not coming the slate was wiped clear of every impossibility; he was not (at least that day) to have to find her unable to speak in his own, which were the true, terms ...”(HP: 68)

Años después, en el prólogo a la edición norteamericana de *The Last September* (10) Bowen volvía a anotar una reflexión fundamental sobre la importancia del presente narrativo en ésta y, por extensión, en todas sus obras:

“*The Last September* is the only one of my novels to be set back, deliberately, in a former time. In all others I wanted readers to contemplate what could appear to be the immediate moment –so much so, that to give the sense of the “now” has been, for me, one imperative of writing.” (A: 96)

Aunque los efectos de este imperativo literario autoimpuesto se manifiestan en toda su producción literaria, es indudable que la trascendencia del presente narrativo y su conexión con el momento histórico en el que se encuadra la acción resulta especialmente evidente en *The Last September*, *The Heat of the Day* y *The Little Girls*.

De tal manera que la primera la etapa del conflicto político desarrollado en Irlanda en torno a 1920 y conocida históricamente como *The Irish Troubles*, aparecía cuidadosamente reflejada en el presente narrativo de *The Last September*. El ambiente de desconcierto vivido en Londres durante los años centrales de la Segunda Guerra

Mundial es lo que caracterizaba el presente de la narración en *The Heat of the Day*, y los momentos de tensión previos al estallido de la Primera Guerra Mundial aparecían cuidadosamente reflejados en el capítulo 7 de la segunda parte de *The Little Girls*. En cada obra, el momento presente de la narración en el que los personajes desarrollaban su existencia aparecía cuidadosamente anotado por el narrador y determinaba de manera definitiva el curso de los acontecimientos ficcionalizados.

En *The Last September*, las fugaces apariciones de los rebeldes en Danielstown -la mansión familiar de los Naylor-, los motores de los camiones del ejército inglés y las noticias sobre los enfrentamientos armados entre rebeldes irlandeses y soldados ingleses componían un trasfondo profundamente dinámico y amenazador en el cual se enmarcaba el relato. En referencia a esta etapa históricamente importante para los angloirlandeses, Bowen explicaba (11):

“The action takes place during ‘the Troubled Times’ ... Ambushes, arrests, captures and burnings, reprisals and counter-reprisals kept the country and country people distraught and tense. The British patrolled and hunted; the Irish planned, lay in wait and struck. The army lorry heard in the breathless evening, the purposeful young man glimpsed in the Danielstown woods, the shot in the ruined mill, the barbed-wire fence round the dancers, and the ambush in which the subaltern Gerald falls –these are fiction with the texture of history.” (A: 98)

Sin embargo, según cuenta después, a pesar de los conflictos externos, las fiestas de sociedad, los torneos de tenis y las visitas galantes de los soldados acuartelados en la región continuaban desarrollándose con sorprendente normalidad entre los miembros de *the Ascendancy*:

“In such an atmosphere, the carrying on of orthodox conventional social life (as they did at Danielstown) might seem either foolhardy or inhuman. One can only say, it appeared the best thing to do. The festivities I have pictured are authentic –they ceased, admittedly, in the more menacing 1921.” (A: 98)

Sorprendentemente, a pesar de su atractivo social, el ambiente galante en el que vivía su adolescencia apenas provocaba un interés pasajero y superficial en Lois, la joven protagonista. Este desinterés no era compartido por el narrador quien, con la intención evidente de captar la realidad del presente narrativo con mayor fidelidad, situaba cuidadosamente la acción en un tiempo concreto y bien definido, con referencias históricas muy específicas, sustentadas en un gran número de detalles. Sin ir más lejos,

en la primera página aprendemos que las jóvenes de los años veinte no vestían como las jóvenes de mitad de siglo:

“In those days, girls wore crisp white skirts and transparent blouses clotted with white flowers; ribbons, threaded through with a view to appearance, appeared over their shoulders.” (*LS*: 7)

Posteriormente, el tono ligero de descripción costumbrista que dominaba durante el inicio del relato iba transformándose y aumentando sus conexiones con el presente histórico vivido en Irlanda durante aquellos trascendentales años. Por eso, a pesar del esfuerzo de los Naylor por mantenerse aislados, defendiéndose de toda interferencia externa, las referencias del narrador al conflicto armado que se desarrollaba en torno a ellos eran tan detalladas como constantes. Durante un cena familiar, la joven Lois no dudaba en conminar a los invitados a actuar o, al menos, a tomar partido:

“If you are interested, would you care to come and dig for guns in the plantation? Or if I dig, will you come as a witness? Three of the men on the place here swear there are guns buried through there, late, and saw men digging.” (*LS*: 25)

Posteriormente, tras un encuentro fortuito con un fugitivo irlandés, Lois lamentaba no haber podido comunicarse con él, mientras el narrador aprovechaba para describir la diferencia entre los sentimientos patrióticos que uno y otra indudablemente habían experimentado:

“It must be because of Ireland he was in such a hurry; down from the mountains, making a short cut through their demesne. Here was something else that she could not share. She could not conceive of her country emotionally: it was a way of living, an abstract of several landscapes, or an oblique frayed island, moored at the north but with an air of being detached and washed out west from the British coast.” (*LS*: 34)

Con respecto a este tema, en una escena posterior, el narrador optaba por introducir el punto de vista de un personaje bien distinto a los anteriores. En este caso se trataba de la esposa de un oficial inglés acuartelado en la región quien, con actitud ingénua y claramente paternalista, manifestaba su sorpresa por el inesperado desarrollo de los enfrentamientos entre las guerrillas y los soldados del ejército inglés, estableciendo con sus comentarios una clara disociación entre los independentistas y la clase social angloirlandesa:

“All this is terrible for you all, isn’t it? I do think you’re so sporting the way you just stay where you are and keep going on. Who would ever have thought that Irish would turn out so disloyal – I mean, of course, the lower classes!” (LS :46)

La actitud de este personaje no dejaba lugar a dudas sobre la posición de los británicos acuartelados en Irlanda en relación con el conflicto armado. Sin embargo, la postura angloirlandesa, representada por los Naylor de Danielstown, no era solamente mucho más ambigua sino también infinitamente más compleja de lo que ellos mismos admitirían nunca. A juzgar por los abundantes libros de memorias y las obras de ficción procedentes de la tradición angloirlandesa (12), los Naylor seguían actuando como habían actuado sus antepasados durante generaciones. Sus relaciones con las guarniciones del ejército inglés estaban fundamentadas en un principio heredado de hospitalidad con los visitantes de la nación vecina y, a pesar de los riesgos que esto conllevaba durante esta etapa de conflictos sociales, los miembros de la minoría protestante irlandesa continuaban haciendo lo mismo que habían hecho sus antecesores durante décadas. Sin embargo, todos los investigadores (13) insisten en que los conflictos armados descritos en *The Last September* empañaron de manera irreversible las relaciones entre ingleses y angloirlandeses, lo cual se reflejaba en la firmeza con que Sir Richard y Lady Naylor reaccionaron en la novela ante los avances de Gerald en su relación con Lois. Seguramente, las patrullas y las redadas de los soldados ingleses acuartelados en diferentes lugares de Irlanda debieron resultar tan repugnantes a los ojos de sus anfitriones angloirlandeses como la intención del gobierno inglés abiertamente interesada en mantener subyugado a este país vecino. Consecuentemente, la actitud ambivalente aunque externamente hospitalaria de Lady Naylor con respecto a sus vecinos ingleses no debe ser pasada por alto porque, como Bowen confirmaba, esa ambivalencia de los Naylor “is a marked Anglo-Irish trait.” (14)

Además de exponer esa dualidad de sentimientos hacia el amigo y a la vez invasor inglés, los personajes de *The Last September* son claramente representativos de su grupo social, sobre todo en la manera de afrontar la realidad de los acontecimientos históricos desarrollados a su alrededor con una sorprendente pasividad. Con respecto a esta actitud distante y periférica, en referencia al esnobismo de Lois y a su falta de implicación emocional en el conflicto armado que se desarrollaba a su alrededor, Bowen explicaba (15):

“Why was Lois, at her romantic age, not more harrowed, or stirred, by the national struggle round her? In part, would not this be self-defence? This was a creature still half-awake, the soul not yet open, not yet the eyes. And world war had shadowed her school-days: that was enough –now she wanted order. Trying enough it is to have to grow up, more so to grow up at a trying time.” (A: 99)

Al contrario de lo que cabría esperar en una joven inquieta e inteligente, la violencia social provocada por el estallido de la Primera Guerra Mundial y la inestabilidad social experimentada por los miembros de su grupo durante *The Troubled Times* provocaron en Lois una reacción antagónica, marcada por la necesidad de orden y estabilidad frente al caos imperante. Esta necesidad de estabilidad es lo que precisamente explica su aparente falta de implicación en los conflictos armados que veía desarrollarse a su alrededor. De tal manera que esta sorprendente reacción de Lois tiene una gran trascendencia porque plantea uno de los rasgos característicos de la narrativa de Bowen: la influencia del momento histórico en el desarrollo psicológico de los personajes y en su particular proceso de maduración emocional y social.

Una circunstancia semejante puede observarse durante la lectura de *The Heat of the Day*. En un episodio descrito en la última parte del relato, el narrador reflexionaba sobre la peculiar naturaleza de la relación amorosa de la pareja protagonista y, significativamente, asociaba su desarrollo con la progresión de los acontecimientos históricos que ambos habían vivido juntos:

“They were not alone, nor had they been, from the start of love. Their time sat in the third place at their table. They were the creatures of history, whose coming together was of a nature possible in no other day –the day was inherent in the nature ...” (HD: 194)

Al hilo de esa reflexión, el narrador consideraba oportuno entretenerse en formular una pertinente generalización, que indudablemente reflejaba la opinión de Bowen con respecto al papel activo del tiempo histórico sobre las relaciones humanas: “The relation of people to one another is subject to the relation of each to time, to what is happening ...” (HD: 194)

A diferencia de *The Last September*, en *The Heat of the Day* el presente de la narración se identificaba plenamente con el presente vivido por el narrador, que se correspondía con los años centrales de la Segunda Guerra Mundial. Precisamente fue este conflicto bélico el que indudablemente provocó un enorme pesimismo histórico en

Europa (16), sentimiento que puede ser considerado como la causa principal de la dislocación y desnaturalización que, a los ojos de Bowen, amenazaban con convertirse en los rasgos más característicos de la era moderna. No es extraño que en semejantes circunstancias los personajes de esta novela parezcan aturridos, irremediabilmente perdidos y desposeídos de toda estabilidad física y emocional.

Según explicaba posteriormente Lee, para la sensibilidad histórica de Bowen, los dos conflictos bélicos vividos en Europa durante la primera mitad del siglo XX fueron el resultado de la desintegración del humanismo clásico y del progresivo abandono de las normas sociales en favor de un egoísmo anárquico o, lo que es peor, en beneficio de un romanticismo obsesivo y enfervorizado de consecuencias terribles para la civilización: “The break-up of classical humanism and social decorum into fantasy and egotism leads ultimately, she thinks, to the wars of the twentieth century ... Elizabeth Bowen’s personal vision of contemporary life, which she repeatedly characterizes as dislocated, dispossessed and denatured, was confirmed on a vast scale by the Second World War. Her idea of spiritual disinheritance was now made brutally palpable.” (17)

A raíz del declinar del humanismo clásico, el esfuerzo de los personajes de *The Heat of the Day* por desarrollar su existencia en unas condiciones de absoluta anormalidad y violencia bélica provocaba en ellos un sentimiento incontrolable de pérdida, una sensación de alienación anuladora y una tendencia inútil a la nostalgia estéril, sentimientos compartidos por algunos contemporáneos de Bowen, según explicaba ella con sumo detalle en un artículo periodístico titulado “*The Bend Back*” (18). Aunque bien es cierto que esta perspectiva pesimista de Bowen era asociada por Lee a un conservadurismo latente desarrollado en profundidad durante los últimos años de su vida, la posición de Bowen debe también ser entendida como una manifestación lícita de escepticismo y desencanto irreprimible con respecto a lo más negativo del mundo moderno: “Her fascination with the treacherous ‘bend back’ of memory is part of a political antipathy for the modern world, a Burkean conservatism which is most apparent when she is writing about the history of the Anglo-Irish or the wartime and post-war climate of feeling in England.” (19) Esta desconfianza y desencanto por las aportaciones menos valiosas del mundo moderno impregnaba todas sus obras, pero recalaba muy especialmente en aquellas novelas que Bowen escribió durante los años de posguerra. Sin duda alguna esta narradora compartía con la protagonista de *A World of Love* la tremenda frustración de sentir que “... her time, called hers because she was

required to live in it and had no other, was in bad odour, and no wonder ... too much had been going on for too long.” (WL:34)

En última instancia, también merece la pena comprobar hasta qué punto las alusiones al presente narrativo dominaban el capítulo séptimo de la segunda parte de *The Little Girls*. En una escena cuidadosamente fechada y ambientada en el verano de 1914, el narrador de esta novela de posguerra de Bowen se entretenía en describir de manera simbólica pero inequívoca el ambiente de violencia prebélica anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial (20). Tomando como punto de partida una merienda infantil organizada sobre la arena de una playa de Wanchurch, en Southstone (21), el narrador describía la última reunión de un grupo de niñas antes de las vacaciones estivales y su despedida posterior, que resultó ser casi definitiva porque no volvieron a reencontrarse hasta cuarenta años después. Con un vocabulario de reminiscencias eminentemente bélicas y una simbología de asociaciones sorprendentemente violentas, el narrador rememoraba el abrupto final de la infancia de las tres protagonistas de *The Little Girls*, asociándolo estrechamente con el fin de la etapa de paz anterior al primer gran conflicto bélico en Europa.

Una vez más, las referencias al presente de la narración, al presente histórico podríamos decir, eran también inequívocas: en el pastel de cumpleaños que los Pococks habían preparado para su hija aparecía la inscripción: “Very many happy returns of the day. Olive. July 23 1914” (LG: 121). Simbólicamente, las palabras estaban enmarcadas en “ ... a sort of victory wreath ... glacé cherries, crystallized green angelica set like jewels into the icing.” (LG: 122) No hay duda pues de que la merienda tuvo lugar exactamente antes del inicio de las hostilidades, puesto que los primeros actos violentos tuvieron lugar el 28 de Junio de 1914, en Sarajevo, y Gran Bretaña entró posteriormente en guerra exactamente el 4 de Agosto de ese mismo año. La abundancia de vocabulario y de símbolos militaristas sorprende enormemente por ser empleados en la descripción de una inofensiva fiesta de cumpleaños sobre la arena de una playa. Sin embargo, no debe pasar por alto que, a pesar del esmero con que los Pococks habían organizado el evento -con cricket, té, pastas y pastel de cumpleaños incluidos-, el tradicional acto de apagar las velas terminó por ser el principal desencadenante de una pequeña pero intensa batalla campal. Tras el primer conato de violencia infantil, los golpes y las patadas comenzaron a sucederse con una violencia inesperada:

“Something about the destruction (for so it seemed) of the moment of the candles let loose not exactly disorder but an element of scrimmage about the

party... the St Swithin's boys started punching each other cautiously but repeatedly. A Marsh girl by sticking a foot out suddenly kicked in the kidneys Muriel, seated in front of her. Diana Piggot, singled out by a sand flea, bumped down her cup and began to scratch –the cup heeled over, partially scalding Trevor, who made away on all fours to a safer rug. ” (LG: 122)

Incluso uno de los niños más jóvenes, el pequeño Trevor Artworth, quien años después se casaría con Sheikie, sufrió una quemadura mientras los adultos dialogaban sobre los juegos organizados para los niños, cuyos nombres, a su vez, poseían inequívocas reminiscencias bélicas:

“Prisoner's base? French and English? Follow my leader?”

“Most of them are too big, I'm afraid.”

“What we have brought”, said resolute Mr Pocock, “is an excellent rope for a tug of war.” (LG: 124)

Mientras los adultos trataban de alcanzar la unanimidad en sus decisiones, los niños entonaban un terrible y macabro canto, “a terrible wolf-like ululation with a spectre of tune in it” (LG: 124), con reminiscencias claramente violentas, que incrementaba el ambiente de ansiedad y superstición generado por el humo de las velas de la tarta de cumpleaños. Mientras todavía se escuchaban las últimas notas de este temible canto, Mrs Piggot se formulaba una pregunta plagada de asociaciones certeras: “But there is not going to be a war, is there?” (LG: 125) Es precisamente en este momento cuando el lector ya no siente ninguna duda con respecto a la amenaza de una guerra inminente que, por otra parte, estaba en la mente de todos. Mientras tanto, en la playa, un silencio premonitorio acababa por cernirse sobre los invitados mientras cumplían con el protocolo propio de una diversión organizada:

“Nor were sands and sky resounding with shouts and laughter: over the contests reigned a demonic silence, punctuated only by whistle-blowing or words of command. No part of the picture was for an instant still: each athletic event took place in a nimbus of scuffle in which few onlookers failed to be taking part. Exactly what was going on was hard to discern.” (LG: 126)

La incertidumbre, un rasgo característico de las novelas de Bowen mencionado en el capítulo anterior con respecto a *A World of Love*, vuelve una vez más a hacer aparición en la narración de unos hechos aparentemente inocuos. A estas alturas, no cabe duda de que nadie en la playa podía evadirse del ambiente de inquietud y zozobra que les rodeaba, y mucho menos los niños, por naturaleza hipersensibles a cualquier

cambio o alteración ambiental. Por eso, ya hacia el final del capítulo, Dicey espontáneamente preguntaba:

“I say, Mumbo? ... Who did kill that Australian duke?” (*LG*: 128)

A lo que la perceptiva Mumbo, a punto de perder la paciencia, contestaba:

‘Austrian’, she enunciated, ‘Archduke. Get that into your head.’

‘Oh, all right, Mumbo,’ said the willing learner.’

‘It’s not all right!’

Mrs Piggot’s little girl recoiled, as though hit at. ‘It’s not my fault ...’

Clare said: ‘Nobody said it was.’ (*LG*: 129)

De tal manera que, para apuntalar de manera efectiva las referencias directas al conflicto bélico, el narrador había ido sistemáticamente insertando sutiles alusiones al ambiente de tensión y ansiedad que planeaba sobre todos los miembros del grupo de la playa. Por eso, la sucesión de descripciones en las que proliferaban los términos militaristas y disciplinarios tenía un efecto claramente acumulativo:

“Up there in the encampment among the sand ridges, over which rugs were already spread and on which dozens of cups balanced, sounded grown-up laughter bright with anxiety.” (*LG*: 120)

Desde la primera descripción del emplazamiento playero, el narrador ya había optado por emplear un vocabulario de connotaciones claramente militaristas: “... the grass-topped sea wall defending the Marsh” (*LG*: 119), los niños se habían desplazado al lugar en un vehículo descubierto, desde el cual “... the children out of the charabanc cataracted down off the wall at another point, shouting ...” (*LG*: 120) Los adultos trataban de hervir agua para el té pertrechados “up there in the encampment” (*LG*: 120), mientras los más pequeños “... stepped out over the battlements they had patted into existence round their castles.” (*LG*: 121) Las carreras y los juegos de equilibrio eran sistemáticamente descartados por los adultos porque “(three-legged races) make them fight... They fight one another if they don’t win” (*LG*: 123), “... Even at egg-and-spoon races they’ll knock each other down.” (*LG*: 124) Momentos después Mrs Piggot y su hija Dicey observaban extasiadas el mar mientras “... the withdrawing sea washed over less of the sand each time. Its retreats made land seem itself to be an advancing tide ...” (*LG*: 129), dejando “... hard sleek wet sand-ripples dulled only by clottings of dead foam” (*LG*: 129) como rastro inconfundible de su retirada. Finalmente, el pelo de Clare “...waged its individual battle with the wind” (*LG*: 133), y la imagen que su silueta

componía en la despedida final parecía haber sido extraída por el narrador de una escena de contienda militar:

“The rough child, up there against the unkind sky, on the rough grass, glanced at and over the sands once. She threw a hand up into a rough general wave. Then she leaped down on the land side of the sea wall. She had disappeared.” (LG: 133)

De manera parecida, junto con las alusiones al ambiente de tensión prebélica vivido en la playa, *The Little Girls* ilustraba con la misma efectividad el ambiente social ligero y desenfadado anterior al conflicto. Como Christensen puntualiza: “It seems natural to see the ‘lovely dancer’, as (Sheila) is called elsewhere, along with the enchanting Mrs Piggott as a gracious representative of the carefree world of art and beauty before 1914.” (22) En efecto, también el desenfado de Mrs Piggot se ponía de manifiesto con total efectividad cuando conminaba al pequeño Trevor Artworth a salir de su peligroso escondite en un sumidero de aguas residuales y, ante la negativa del niño, la dama continuaba indiferente su paseo, decidida a ignorar las terribles consecuencias que tal acción acarrearía al pequeño. (LG: 127) Como ocurría con Lady Naylor en *The Last September*, en *The Little Girls* Mrs Piggot se revelaba como una auténtica dama, experta en el arte de eludir la confrontación directa con sus adversarios y esquiva con los problemas, especialmente con los problemas ajenos. Anteriormente, cuando en un alarde de rebeldía las niñas habían intentado destruir el garage de los Beaker, Mrs Piggott cuidadosamente había eludido la información de los detalles más escabrosos del incidente: “Nor had she any intention of knowing anything other than how the land lay ... how the gelignite or supposed gelignite had been come by, she would go to her grave rather than know.” (LG: 81) Además de la atractiva Mrs Piggot, en *The Little Girls* hay un buen número de adultos proclives a eludir su responsabilidad social, como Mrs Pocock que consideraba que la enfurecida carrera de Dicey tras el pequeño Trevor se debía simplemente a que la niña estaba “a little over-excited” (LG: 126), o las profesoras de St Agatha’s, que eran curiosamente reacias a intervenir en las peleas de las niñas, aun pudiendo con ello evitar verdaderos daños físicos y emocionales:

“From the cool dark inside an open window, Mademoiselle, Miss Brace (the geography mistress) and Matron, holding their coffee cups, looked on. They had seen much the same thing happen before. The victim was plump and the lawn, though hard-baked, not as hard as the asphalt from which the same

child had rebounded the other day. Nevertheless they melted back from the window: Matron, whose afternoon peace could be most imperilled, the first to do so. Better have witnessed nothing.” (LG: 76)

Todas estas referencias permiten deducir que, a través de su obra literaria, Bowen trataba de mostrar abiertamente su rechazo por una tendencia que ella consideraba tan extendida entre sus contemporáneos: la total indiferencia por las consecuencias que pudieran acarrear los propios actos y la inclinación a eludir cualquier responsabilidad social que supusiera alguna molestia, evitando a cualquier precio interferir en las vidas de los demás y declinando la implicación en los problemas ajenos. De manera muy directa, el narrador de *A World of Love* acusaba a la pérfida Maud de entregarse a este terrible vicio moderno: “Oh. How the vice of uncaringness had been hers; she had neither heart nor wish for a living creature...” (LG: 54) Junto con la indiferencia de Maud Danby, merece la pena recordar la frialdad calculadora de Lady Naylor, en *The Last September*, quien lograba desactivar el amor de Lois por Gerald al considerarlo “an irrelevant fuss” (LG: 168); o la ignorancia del Colonel Pole, en *The Heat of the Day*, quien no solamente desconocía la verdad sobre el divorcio de Stella sino que apenas mostraba interés alguno por hacer averiguaciones; o la cobardía de Mrs Dancey, en *Eva Trout*, que fingía estar dormida para evitar cruzar su mirada con la de Eva. Observando los comportamientos sociales de todos ellos, no parece difícil entender que, para Bowen, la mayor parte de los problemas de su mundo contemporáneo derivaban de un desinterés generalizado por conocer lo que realmente acontecía en el entorno y de una negativa persistente a asumir la responsabilidad que todo ser humano tiene con sus semejantes. (23) Parece claro que, para esta escritora, este extendido pecado social provocó la pérdida irrevocable del principio de hospitalidad, un rasgo característico del carácter angloirlandés y absolutamente necesario para garantizar la convivencia pacífica entre los seres humanos.

Junto con todo lo anterior, resulta indispensable señalar que, además de las referencias constantes a las manifestaciones sociales y culturales propias del momento histórico coincidente con el presente de la narración, en las obras de Bowen es posible encontrar una enorme cantidad de alusiones a la importancia que narrador y personajes conceden al hecho de trascender, de proyectarse hacia el futuro, de dejar algún legado a la posteridad. A excepción quizás de *Eva Trout*, que de todas las obras de Bowen es la que evidentemente presenta un final más pesimista y cerrado, la mayoría de los personajes de Bowen desarrollan y mantienen una clara voluntad de trascendencia, por

eso todas sus narraciones plantean finales generalmente abiertos, a partir de los cuales el lector puede imaginar el devenir de los acontecimientos, su proyección en el desarrollo vital de los personajes y las acciones futuras que derivarán de todo ello. De todos los personajes creados por Bowen, posiblemente el más vital sea Roderick, el hijo de Stella en *The Heat of the Day* quien, a partir de su ilusionada aceptación de la casa irlandesa heredada de Francis Norris, posiblemente represente mejor que ningún otro la capacidad innata en el ser humano para reaccionar ante la adversidad y rehacerse tras una grave crisis bélica. No parece tan claro, sin embargo, que la promiscua Louie -que en la escena final de esta misma novela simbólicamente sostenía en sus brazos a su hijo recién nacido mientras observaba el vuelo de unos cisnes- sea tan capaz como Roderick de diseñarse un futuro satisfactorio tras el caos y la desestructuración vividas durante los años de confrontación bélica en Londres.

Por su parte, en contra de lo que podría esperarse, *A World of Love* no acababa con la destrucción de las cartas de Guy, sino con el viaje de Maud y Jane Danby al aeropuerto de Shanon. Durante el trayecto, las dos hermanas observaban que el tramo de la autopista del cual partía la desviación hacia el aeropuerto “looked like the future, and for some was.” (WL: 146) Esta observación no resulta tan sorprendente por estar precedida de un comentario de Antonia quien, sintiéndose mucho más pesimista que las otras dos jóvenes sobre su propio futuro, acababa de decidirse a marchar inmediatamente a Londres y, mientras ultimaba los preparativos para el viaje, reflexionaba de esta manera sobre su porvenir: “But for the future ... we’d have nothing left.” (WL: 141) Esta terrible reflexión tuvo lugar exactamente en el mismo instante en que Antonia se sintió plenamente consciente de haber perdido a Jane. Su presentimiento era certero porque después del verano vivido en Montefort y las experiencias a que el destino había sometido allí a la joven, no podría en modo alguno regresar a Londres y retomar el tipo de vida que había vivido hasta entonces en compañía de Antonia.

Posteriormente, en su viaje hacia el aeropuerto, el camino que debían seguir resultaba ser completamente desconocido para las dos hermanas, lo cual podría interpretarse como una referencia directa al futuro incierto que les esperaba:

“(T)hough for some way yet to the girls’ eyes nothing intrinsically was new or failed to resemble something they’d seen before, the unmistakable breath of the unknown came to meet them ever more strongly, and pure strangeness lay over the opening country.” (WL: 142)

Como Christensen correctamente ha apuntado, a pesar de que el futuro es planteado en la novela como un elemento incontrolable e impredecible, el posible pesimismo de esta implicación aparece contrarrestado por la enorme capacidad de amar que Jane había demostrado poseer a lo largo de los días pasados en Montefort: “... the fact that she lets her eye be caught by a profusion of roses in one of the gardens they are passing (*WL*:145) suggests that she is now ready to fall in love, as she does in the last lines of the book.” (24)

En la novela posterior, la pregunta que la adormecida Dinah formulaba al final de *The Little Girls* –“Clare, where have you been?” (*LG*: 237) representaba un futuro tan incierto, un final tan abierto que casi podría ser interpretado como paródico. Sin embargo, en ninguna otra obra de Bowen las alusiones a la posteridad son tan frecuentes como en *The Little Girls*. En el presente narrativo, fechado en los primeros años de la década de los 60, Dinah y Major Wilkins hacían referencias constantes a las generaciones futuras, mientras acumulaban en una cueva del jardín de Dinah su particular legado para la posteridad. Esta curiosa recopilación de objetos inservibles era una evidente proyección del interés que las niñas habían manifestado en 1914 por dejar su peculiar herencia a las generaciones futuras en forma de cofre enterrado. En su reencuentro posterior, Clare rescataba esta idea de dejar un legado para la posteridad cuando planteaba la ilegitimidad de desenterrar lo que estaba destinado a trascender, a lo cual Dinah inmediatamente respondía: “We are posterity, now.” (*LG*: 63)

Las referencias al legado que cada individuo debe dejar a las generaciones futuras son constantes en *The Little Girls*. Durante una de sus fases más pesimistas, aunque de manera extremadamente sutil, Bowen articulaba a través de Francis Wilkins los temores que los miembros de su generación debieron sentir por los espectaculares avances en la carrera armamentística y nuclear que tuvieron lugar durante los años sesenta y setenta: “We may all go with the same bang” (*LG*: 16), apuntaba Francis Wilkins con su acostumbrado pesimismo. Junto con este inequívoco comentario, las alusiones a la posibilidad de extinción de la raza humana son frecuentes durante toda la narración. Y en última instancia, este sentimiento de temor por lo venidero está acentuado por la aversión que Wilkins sentía por los niños, un rechazo irracional y desmedido que se puso particularmente en evidencia cuando Dinah ingenuamente le regaló la novela *The Midwyck Cuckoos* (1957), lo que provocó en su amigo y vecino un tremendo desconcierto. (25)

Junto con las diferentes versiones del concepto tiempo apuntadas hasta este momento, resulta imprescindible observar la minuciosidad empleada por Bowen al describir las primeras etapas en la vida del ser humano – esencialmente la infancia y la adolescencia – que aparecen analizadas de una u otra forma en todas sus narraciones, a través de personajes protagonistas o secundarios. La infancia, en mayor medida que la adolescencia, nunca dejó de constituir para Bowen el origen de todo acto creativo. En su opinión, todo escritor posee un mundo privado – que ella denominaba “the inner terrain”- que proyecta en todas sus obras y que es susceptible de ser identificado por el lector a pesar de los cambios de tema y de las alteraciones en la técnica literaria empleada en cada obra. El origen y fundamento de este mundo personal y privado está en la infancia. (26) Pues bien, como Lee claramente explicaba en la introducción a *The Mulberry Tree*: “This inner terrain has its sources in childhood. The critic’s task, Elizabeth Bowen says, is to locate and describe the writer’s core, or essential subject, and very often, in her opinion, the core will turn out to be a kind of childishness, as though what makes the writer is the part that never grows up.” (27)

A pesar de su conocida aversión a recurrir a datos autobiográficos para ambientar sus obras, sabemos mucho de su infancia en Irlanda y de su adolescencia en Inglaterra porque Bowen daba cuenta de ello en una recopilación de ensayos autobiográficos y reseñas literarias destinadas a formar parte de una autobiografía que quedó inconclusa tras su muerte en Febrero de 1973. (28) A esto debe añadirse la ineludible lectura de la reseña literaria titulada “*She*”, uno de sus mejores estudios literarios inspirado, en esta ocasión, en una apasionada lectura de infancia de la novela *She*, de Rider Haggard (29) y, por supuesto, la lectura pormenorizada de *Bowen’s Court* y *Seven Winters*, dos narraciones de carácter autobiográfico sobre la historia de su vida y la de su familia. Todos estos ensayos, reseñas y obras autobiográficas añaden una enorme cantidad de documentación e información sobre la biografía de su autora, especialmente las dos últimas obras, en las que los comentarios sobre sus vivencias de infancia son incluso más frecuentes y valiosos.

Con toda seguridad, la persistencia del conflicto entre la realidad y el deseo, uno de los componentes básicos de este “*Bowen terrain*” al cual Bowen alude de manera directa en varias ocasiones, tuvo su origen en la intensidad con que vivió su primera lectura infantil de *She*, una obra clave para la joven Bowen y una influencia literaria fundamental que se manifestó después en su peculiar concepción del género narrativo y, muy especialmente, en las evidentes asociaciones atmosféricas que evoca un relato suyo

titulado *Mysterious Kôr*. (30) Junto con esto, no es aventurado afirmar que la voluptuosidad en las descripciones del entorno físico en el que situaba a sus personajes, su interés por los personajes marginales (espías, huérfanos, traidores a la patria, adolescentes solitarios, ancianos desarraigados, niños abandonados por sus padres, padres que sufren porque han abandonado a sus hijos, etc.), la sutileza y refinamiento que manifestaba en la percepción del absurdo, su pasión por percibir todo lo misterioso y sobrenatural que abunda en la cotidianeidad, todos estos rasgos de su personalidad artística tuvieron su origen en percepciones y afinidades literarias infantiles.

Aun así, a pesar de la fuerza poderosa de sus memorias de infancia, en ningún caso Bowen cede a la tentación de emplearlas como material de inspiración literaria y conscientemente rehúsa transcribirlas en sus novelas de manera directa. Lo que no duda en reflejar en su obra es su preocupación por la discapacidad madurativa heredada de la infancia que padecen la mayor parte de sus personajes protagonistas, así como las consiguientes dificultades que tienen para crecer, madurar e integrarse en su mundo.

Como prueba de la persistencia de esta preocupación, su narrativa está saturada de adultos inmaduros, como Dinah en *The Little Girls* o Eva Trout en la novela homónima, y de peligrosos inocentes, como Portia, en *The Death of the Heart* o Eddie, en la misma obra. (31) Todos ellos son personajes que, obviamente, han sido incapaces de alcanzar la madurez afectiva porque no han sabido o no han podido perder su inocencia infantil y, por tanto, no han encontrado una fórmula para establecer compromisos serios y efectivos con la sociedad. A este respecto, también en *The Death of the Heart*, St. Quentin, un novelista amigo y confidente de Anna Quayne, manifestaba de manera general que todo ser humano lleva dentro “battened down inside himself, a sort of lunatic giant –impossible socially, but full-scale- and that it’s the knockings and batterings we sometimes hear in each other that keeps our intercourse from utter banality.” (DH: 310) Ese gigante lunático (32) obviamente simboliza la inocencia en estado puro, la pureza propia de la infancia, los restos del romanticismo subyugado y oculto que todos llevamos dentro y que necesariamente debemos aprender a dominar si queremos ser capaces de encontrar nuestro lugar en un mundo adulto: “My God, we’ve got to live in the world” (DH: 282), manifestaba Eddie en *The Death of the Heart* para justificar su compromiso social, incluso sus traiciones a aquellos que en algún momento confiaron en él. También St Quentin compartía esa opinión y así lo manifestaba cuando explicaba a Portia que no era aconsejable escribir en un diario los hechos tal y como ocurrieron, sino que, incluso en un texto autobiográfico como el que

ella estaba componiendo era imprescindible editarlos, adaptarlos, hacerlos digeribles: “... if one didn’t let oneself swallow some few lies, I don’t know how one would ever carry the past.” (*DH*: 249)

La misma Bowen se mostraba infalible a la hora de rastrear las manifestaciones de cada “lunatic giant”, es decir, de cada reminiscencia, cada retazo de inocencia que iba encontrando entre las páginas de las obras de sus escritores favoritos. Por eso no pasaba por alto la maestría de Sheridan Le Fanu en reflejar la inocencia infantil de Maud Rhuyn, la protagonista de *Uncle Silas*, o la fuerza devastadora del paisaje de miseria y soledad infantil que describían las novelas de Dickens o Trollope. Sin duda, también sus propias obras, aunque parecen representar un modelo de contención, son rotundas en reflejar la inseguridad, el sentimiento de pérdida, la soledad y el desamparo sufrido por los adultos y sobre todo por los niños en el crispado y desestructurado mundo moderno que están obligados a compartir. La misma Bowen exponía su desconfianza infantil en el mundo adulto por boca de la joven protagonista del relato titulado “*Coming Home*”, recogido en *Collected Stories* (1980), quien expresaba así su desolación por el abandono de su madre:

“There was no security. Safety and happiness were a game that grown-up people played with children to keep them from understanding.” (*CS*, 95-102)

Como Lee apuntaba en la estupenda introducción a *The Mulberry Tree* anteriormente comentada: “Elizabeth Bowen’s novels and stories are full of desolate, self-conscious children whose secret imaginative lives are always under pressure from the socialized expectations of the adult world.” (33)

Compartiendo con los grandes románticos una profunda fascinación por explorar los aspectos más característicos de la infancia propia y ajena, Elizabeth Bowen demostró poseer una fuerza imaginativa extraordinaria al retratar satisfactoriamente en sus narraciones diferentes modelos de infancia y, sobre todo, al analizar con fidelidad y precisión la herencia del pasado infantil que todo adulto esconde en su interior. Como Angus Wilson observaba en la introducción a *Collected Stories*: “Some of the most totally satisfying stories in this collection are those that concern children ... And Elizabeth Bowen shows us how all this passing childhood, concerned or unconcerned, angelic or devilish, does not always leave the human soul free in maturity.” (*CS*: 10)

Sin duda, Henrietta y Leopold en *The House in Paris* constituyen dos de los ejemplos más brillantes de una auténtica multitud de personajes infantiles y adolescentes cuyos retratos se esbozan y delinean en cada una de las novelas y relatos

de Bowen. A. S. Byatt, en su introducción a *The House in Paris* (34), novela que confesaba haber leído por primera vez a la edad de once años, todavía rememoraba su sorpresa infantil porque, algo inusual en los libros que había leído hasta entonces, los personajes infantiles de Bowen verdaderamente reflejaban el mundo real de los niños, en este caso de dos niños auténticamente inteligentes y capaces de expresarse, alejados de los estereotipos simplificadores a los que muchos escritores tenían acostumbrado al público lector:

“I learned that Elizabeth Bowen had got Henrietta right. Adult readers are too given to saying, of children like Henrietta, that ‘real’ children are not so sophisticated, so articulate, so thoughtful... There is a sense in which Henrietta and indeed Leopold, are more subtles images of the innocent or immature perception of adult behaviour than James’s Maisie, in *What Maisie Knew*... Leopold, and still more Henrietta, are children equipped with the language of the secret thoughts of intelligent children, with no more and no less than that. They make Maisie seem very much a creature of adult artifice.” (HP: 8)

En efecto, el sentimiento de fracaso y la estéril desesperación de los adultos de *The House in Paris* se manifestaba con efecto magnificado en Leopold y Henrietta, los dos niños que convivieron breve y casualmente en el oscuro piso parisino de Mme Fisher, y cuya presencia se constituiría en doloroso recuerdo de los fracasos pasados y de las frustraciones presentes de los adultos. Ambos personajes representaban la incapacidad de los adultos para asumir la responsabilidad de educar a sus vástagos en un mundo que se encuentra en plena crisis de valores éticos y morales. A pesar de su gélida fachada, es difícil encontrar un personaje literario más contundente que Leopold al personalizar las terribles consecuencias de la irresponsabilidad que los adultos ejercen sobre los niños. Leopold, huérfano de padre antes de nacer y repudiado por su madre en el mismo momento de ver la luz, era un niño terriblemente vulnerable porque padecía la tremenda soledad del individuo herido y abandonado. Como ocurría con Portia en *The Death of the Heart*, tanto su concepción como su nacimiento fueron actos puramente accidentales, y ambos accidentes tuvieron el efecto de perturbar los planes de sus progenitores y desestabilizar profundamente sus vidas. Erigiéndose en memoria de una pasión prohibida que desafiaba las normas morales y sociales, el personaje de Leopold, a pesar de sus pocos años, era plenamente consciente de su marginalidad, de su profunda y devastadora soledad. Los pecados de sus progenitores tomaban cuerpo, se

objetivaban en este niño huraño, inteligente y perceptivo, a quien Bowen evitaba a toda costa juzgar y mucho menos victimizar.

En efecto, a pesar de que Bowen pareció querer evitar conscientemente cualquier tendencia al sentimentalismo, parece evidente que los dos personajes infantiles de *The House in Paris* transmiten la profunda tristeza de todo niño que ha sido abandonado física o emocionalmente por sus progenitores. En este sentido, merece la pena tener en cuenta la opinión de Frederick Karl (35) quien enseguida detectó la profunda aversión que Bowen sentía por el sentimentalismo en la literatura mientras que, a su vez, pudo observar una tendencia inevitable a la tristeza como cualidad inherente al carácter de sus personajes, una tristeza profunda que, en algunos de ellos, podía llegar a convertirse en una forma de entender la vida, en una postura vital de desamparo y desconcierto que les acompañaba siempre: “In this novel (*The House in Paris*), sadness becomes a way of life, for Karen and Naomi in the older generation, for Leopold in the younger.” (36)

Lógicamente, esta predisposición a la tristeza que padecen sus personajes infantiles está en relación directa con los sentimientos de abandono, soledad y aislamiento que sufren, sentimientos que la misma Bowen conoció muy bien y que describía así en *Bowen's Court*:

“When, leaving the steps, I returned to the library, I could see from its look that my mother would not come back. Indomitable loneliness once more reigned; the weather reflected itself in the glass bookcases of what appeared to be a finally empty room. My grandfather Robert's billiard table now blocked the library: I got out the faded billiard balls and pelted them rapidly up and down.” (BC: 315)

Los sentimientos y frustraciones de aquella niña que vivió sus años de infancia en Bowen's Court, hija única de un padre melancólico y distante, aquejado durante una parte de su vida de graves problemas mentales, y de una madre distraída y soñadora que moriría al poco tiempo víctima de cáncer, de alguna manera acabarían proyectándose en Leopold, el hijo ilegítimo de Max Ebhart y Karen Michaelis, el huérfano desamparado que durante unos días permaneció en París custodiado por Naomi y por la moribunda Mme Fisher, una especie de espíritu maligno que yacía inerte en el piso superior de la vivienda parisina en la que se desarrollaba una buena parte de la acción.

En estado embrionario, Leopold y Henrietta pueden muy bien representar la intensidad del aislamiento del individuo moderno enfrentado a un entorno conocido,

familiar incluso, pero profundamente hostil. A diferencia de Conrad, cuyos personajes desarrollaban su existencia rodeados del aislamiento cósmico que se experimenta al vivir experiencias intensas en lugares remotos, bajo cielos desconocidos y sobre mares ignotos, los personajes de Bowen se enfrentan a su propia soledad rodeados de objetos familiares, acompañados por la memoria de los que estuvieron y ya no están, de los que deberían haberlos querido y nunca les quisieron. En un sentido puramente espacial, el mundo literario de Bowen parece evidentemente más restringido que el de Conrad, pero no por ello es menos poderoso ni menos desgarrador que el plantado en la narrativa conradiana.

Junto con los personajes de Henrietta y Leopold, ampliamente reconocidos como afinadísimos retratos de infancia solitaria y marginal, destaca la precisión con que Bowen compuso los retratos de otros jóvenes y adolescentes también desesperados en su aislamiento, igualmente inteligentes, frágiles y perceptivos, cuya inocencia y pureza infantiles a menudo resultaban tan amenazadoras para sí mismos como para los demás. Incluso a pesar de poseer un marcado talento perceptivo, su tendencia a la introspección y su inflexibilidad a menudo condenaba a estos personajes a ocupar una posición marginal en el mundo en el que vivían: Sydney en *The Hotel*, Portia en *The Death of the Heart*, Lois en *The Last September*, Jane en *A World of Love* y Eva en *Eva Trout* son ejemplos de las diferentes etapas en el tortuoso desarrollo emocional de unos personajes que tienen en común su extremada juventud, inocencia e inexperiencia. Como Bowen reconocía en la introducción a la edición norteamericana de *The Last September*, la importancia de lo que ella denominaba etapas transitorias en la vida del ser humano es vital en el desarrollo de la personalidad:

“ When one is young, years count for more, seem longer: to have lived the years between twenty and twenty-eight are often important, packed with changes, decisive.” (A: 97)

Junto con estas jóvenes protagonistas, existe en su narrativa una amplia gama de adolescentes que a menudo se muestran incapaces de percibir la complejidad del mundo que les rodea porque, como es frecuente en esta etapa del desarrollo humano, a menudo no son capaces de atender más que a sus propias necesidades emocionales y afectivas. Así, la entusiasta y persistente Cordelia en *The Hotel*, la impresionable Livvy, en *The Last September*, la molesta Pauline en *To the North*, la entrometida Theodora Thirdman, en *Friends and Relations*, cuya “... personality was still too much for her, like a punt-pole” (FR: 13), y la vengativa Maud, aficionada a los conjuros y a las prácticas

macabras en *A World of Love*, todas ellas componen sutiles retratos de adolescentes que se encuentran a un paso de la primera juventud y a un buen trecho de alcanzar la madurez afectiva y emocional. Algunas de ellas, Theodora Thirdman y Maud Danby probablemente, constituyen los ejemplos más corrosivos de adolescentes molestas e incisivas creados por Bowen.

A través de ellas sabemos mucho, por ejemplo, del ambiente escolar que Bowen debió vivir en Downe House, del cual también da buena cuenta en *The Mulberry Tree* (MT: 13-21). Por otra parte, algunos años antes de publicar *The Little Girls*, un estudio pormenorizado de los últimos años de infancia de tres amigas, en *Friends and Relations* Bowen ya había aportado su particular, ingeniosa y elocuente parodia sobre las escolares británicas de aquella época:

“The girls at Mellyfield developed very early a feeling for character. They were interested in their own personalities, which they displayed, discussed, and altered. They ... read psychology to each other on Sunday afternoons. Everyone knew, for instance, that Jenna’s insincerity arose from a nervous opposition to circumstance; that Marise to live at all would have to break down her overpowering sense of order, that Hester since she was six had ruined all her friendships by her intolerance and that Ludmilla must be ignored when she squeaked at games because of a bad heredity.” (FR: 43-44)

Sin embargo, a pesar de que la mayor parte de sus heroínas son jóvenes o adolescentes, para Bowen los años de infancia son fundamentales porque en ellos a menudo empiezan a germinar las semillas de la infelicidad y marginalidad futuras. Este es el caso de Robert Kelway, en *The Heat of the Day*, quien explícitamente culpaba a sus padres de los trastornos que aquejaban a su personalidad adulta: “I was born wounded; my father’s son.” (HD: 272) También en el caso de la protagonista de *Eva Trout*, su deseo desmedido de amor y sus frecuentes fantasías matrimoniales tenían su origen en el desarraigo y falta de afecto que sufrió cuando era niña.

En uno y otro caso, los desajustes comportamentales en la edad adulta parecían originarse en la escasa herencia afectiva que los personajes habían recibido de sus progenitores. Constantine Ormeau, el tutor legal de Eva tras la muerte de su padre, explicaba que la madre de ésta no era “... normal ... frankly, she was maniacal.” (ET: 41) En la primera parte de la novela, significativamente titulada *Genesis*, se describía la infancia errante de una huérfana en manos de profesores ineptos o poco interesados, que sistemáticamente la consideraban a “displaced person” sin preocuparse por averiguar

qué era lo que de verdad la hacía tan diferente de los otros niños. No sorprende comprobar que, con semejantes vivencias, Eva no estuviera en absoluto preparada para afrontar con eficacia y sentido común la educación de su hijo Jeremy. Prueba de ello es que en ningún momento de la narración Eva permitió a su hijo, por ejemplo, relacionarse con niños de su edad o con personas que compartían su minusvalía.

Anteriormente, el desarrollo de la personalidad interpretado como mero tránsito de la infancia a la madurez había sido reflejado en *The Little Girls* con mayor claridad que en obras anteriores. La importancia de las vivencias de infancia queda muy patente cuando se observa que la larga sección central dedicada a las tres niñas no es presentada como una recapitulación momentánea sobre los efectos del pasado en el presente narrativo, sino más bien como una narración independiente, coherente, con entidad propia. Otra característica de esta obra es que el narrador se inhibe de establecer conexión alguna entre los acontecimientos pasados y el actual estado de cosas, y por eso, como explica Christensen, es el lector el que tiene que sacar sus propias conclusiones y establecer sus propias conexiones: “Any feeling of continuity is not posited by the text but comes from the reader’s own assessment, helped not a little by the talkative Dinah.” (37)

Algo que el lector inmediatamente percibe es que las tres mujeres adultas protagonistas de esta novela exhibían una personalidad similar y poseían las mismas tendencias comportamentales que las tres niñas que habían sido años atrás: Dinah, sensible, impulsiva y dominante en sus años de infancia, continuaba tratando de imponer su criterio tras el reencuentro que tuvo lugar cuarenta años después; Clare, la jovencita taciturna, introvertida e intelectual, demostraba en el presente de la narración seguir careciendo de habilidad social, aunque sí había logrado desarrollar una curiosa facilidad para los negocios; y finalmente Sheila, la más materialista, vengativa y femenina de las tres amigas durante su etapa escolar, demostraba en su reencuentro seguir siendo tan egocéntrica e interesada como se podía esperar. Estos rasgos permanentes en cada una de sus personalidades aparecían planteados, como en el caso de Robert Kelway y Eva Trout, como una consecuencia directa de la herencia familiar: la Dinah adulta era tan magnética y descuidada con los asuntos cotidianos como su madre, la atractiva e ineficaz Mrs Piggot; Clare había desarrollado con los años el sentido común de su madre y la intuición de su padre, el inteligente Major Burkin-Jones; y, por su parte, Sheila era tan convencional como su madre y tan fría como su padre. En este sentido, las referencias a la herencia familiar eran frecuentes a lo largo de la

narración. Característicamente, en sus confidencias a Clare, Sheila especulaba sobre la salud mental de los antepasados de Dinah: “They were none of them mental, by any chance?” a lo que Clare respondía: “Not that I heard, ever. The bishop may have been.” (LG: 37) De manera parecida, Dinah ironizaba sobre la muerte de su padre y de su marido: “Widows ... run in families.” (LG: 194)

En definitiva, a pesar de que su interés por explorar la psicología infantil se reflejaba y desarrollaba en profundidad sobre todo en *The House in Paris* y *The Little Girls*, mientras que *The Death of the Heart*, *A World of Love* y *Eva Trout* se centraban en las etapas de adolescencia y primera juventud, en toda la obra de Bowen se percibía la misma tendencia a reflejar lo que ella denominaba “the sensations of youth” (A: 96). Como Bowen reconocía en el prólogo a *The Last September*, estas primeras etapas en la vida del ser humano eran especialmente fructíferas para el desarrollo del artista:

“The young (ironically, so much envied) all face those patches of barren worry... Proust remarks that it is those very periods of existence which are lived through, by the writer or future writer, carelessly, unwillingly or in boredom that most often fructify into art.” (A: 96)

Finalmente, es importante constatar que, en una gran parte de sus obras, se proyecta con insistencia y precisión la trascendencia que para Bowen tenía la herencia del pasado, en especial la herencia del pasado angloirlandés del que fue representante y heredera. La voluntad de reflejar el presente narrativo –*the Now*– que, como comentaba anteriormente, es una constante en su obra pareció invertirse en obras como *The Last September*, *Bowen’s Court* y *Seven Winters*. Como ella misma explicaba en la introducción a *The Last September*, en esta obra:

“... the ‘then’ (the past) as an element was demanded. The cast of my characters and their doings were to reflect the mood of a vanished time. ‘All this’, I willed the reader to know, ‘is done with and over.’ From the start, the reader must look, be conscious of looking, backward –down a backward perspective of eight years.” (A: 97)

Temiendo que el empleo del pasado narrativo careciese del énfasis necesario, Bowen introducía en el segundo párrafo un inequívoco marcador temporal: “In those days, girls wore crisp white skirts ...” (LS: 7) No cabe duda de que lo que la novela relata es la posición actual de una de las familias de terratenientes angloirlandeses, descendientes de los primeros ocupadores ingleses, comunmente conocidos como *the Ascendancy*, durante los difíciles años de confrontación entre las guarniciones inglesas y

la guerrilla independentista irlandesa, período históricamente conocido como *The Troubles*, que concluyó con el Tratado de 1921 por el cual las tropas británicas se vieron obligadas a abandonar sus posiciones en Irlanda.

Como la historia demostraría después, la familia de Sir Richard y Lady Naylor vivieron unas circunstancias políticas mucho más complicadas de lo que ellos admitieron nunca. La lealtad heredada de sus progenitores a la corona británica, a quien debían sus posesiones e influencia, a menudo contrastaba con sus inclinaciones personales, en especial con el apego que sentían por las tierras heredadas de sus antepasados. Ignorando las consecuencias futuras de la insurrección presente, los Naylor y otras familias como ellos continuaban recibiendo en sus enormes casas a los soldados británicos acuartelados en la región, por la sencilla razón de que también sus antepasados habían hecho gala de la misma hospitalidad. Como Bowen explicaba en *Bowen's Court*, a propósito del acuartelamiento británico asentado en Fermoy, una pequeña localidad situada cerca de Bowen's Court:

“... Throughout the nineteenth century and on into the twentieth up to the 1921 Treaty, there was a dashing and sentimental intercourse between officers and the country house families ... Hunting and fishing made Fermoy popular with the Englishmen; there were croquet and tennis, sweet pointless flirtations, balls.” (BC:10)

Así pues, a pesar de la amenaza que estas visitas significaban para las relaciones mantenidas con sus vecinos irlandeses, durante la etapa de “The Troubles” estas familias seguían comportándose como lo habían hecho hasta entonces, ignorando o pretendiendo ignorar la trascendencia de los cambios que se avecinaban. Es tentador pensar que mientras Bowen escribía *The Last September* en el año 1928, ella sí era plenamente consciente de estar recreando en aquellas páginas un modo de vida pasado, un ambiente social a punto de extinguirse. Por eso, desde las primeras líneas, el narrador no perdía oportunidad de reflejar que lo que allí se describía pertenecía a una etapa acabada de la historia de Irlanda y reflejaba los hábitos sociales de un grupo social que estaba a punto de extinguirse.

Sin embargo, a pesar de su implicación personal en lo narrado, la voluntad de Bowen por mostrar en *The Last September* la complejidad del momento histórico vivido durante los meses previos al tratado de 1921 y sus repercusiones en el entorno social de los Naylor no está despojada de pragmatismo y agudeza crítica. Como ella misma explicaba en *Bowen's Court*:

“When the Treaty brought the removal of the British troops from the South one mode of feeling and living came to an end. The last years of the garrison had been tense, violent and dreadful; the whole position became increasingly false –so the end, when it did come, was for the best.” (BC: 11)

Concretamente Sir Richard y Lady Naylor, los propietarios de Danielstown, pertenecían a esta clase social de protestantes irlandeses, descendientes de los primeros colonos británicos, que debían sus posesiones e influencia a la permanencia del dominio británico. Los herederos de estas familias eran a menudo educados en las escuelas y universidades inglesas y, si se trataba de hijos varones, a menudo se alistaban en el ejército británico e iniciaban una carrera militar en las colonias. En contrapartida, se daba por hecho que los soldados británicos acuartelados en Irlanda serían bien recibidos en las mansiones de estas familias y a menudo eran invitados a las recepciones y reuniones de sociedad, como aparece profusamente reflejado en *The Last September*.

Sin embargo, no hay más que leer entre líneas para deducir que la actitud de los protestantes irlandeses no carecía de cierta ambivalencia con respecto a sus benefactores (38) Por su parte, Hermione Lee detectaba esta característica angloirlandesa en Bowen, lo cual se manifestaba en esta autora en “an especially acute version of the Anglo-Irish contradictions: theatrical bravado and alienation, pride of property, and sense of deracination, repining and self-parody. What she says about the Anglo-Irish applies to her own life.” (39) Lógicamente, el hecho de haber nacido y vivido durante generaciones en suelo irlandés hacía que las relaciones con sus vecinos y arrendatarios católicos no estuvieran ausentes de una buena dosis de complicidad y afecto. La mayoría de las familias angloirlandesas tenían influencia y contacto con las dos culturas en conflicto: la británica y la irlandesa. Sir Richard y Lady Naylor no podían sino sentir un profundo malestar ante las redadas y los tiroteos que se sucedían a su alrededor, en los que estaban implicadas un buen número de familias vecinas. A este respecto, es enormemente llamativo el estilo cuidadoso y elíptico empleado por Bowen al describir la conversación entre Lois y el padre de Peter Connor, un miembro del Sinn Féin, perseguido por el ejército británico durante esa época de conflictos.

En numerosas ocasiones a lo largo de la novela, el estilo arrogante de los ingleses era motivo de crítica por parte de los angloirlandeses que, sin embargo, se consideraban suficientemente bien educados como para no demostrarlo abiertamente. Los Naylor, como los Bowen y en general todos los miembros de su grupo, permanecían aferrados a sus tradiciones y mostraban una actitud paternalista y distante

tanto con sus vecinos irlandeses como con los soldados ingleses. Su esnobismo, rasgo característicamente angloirlandés, se manifestaba sobre todo en la actitud displicente con que Lady Naylor recibía la noticia de que su sobrina Lois se acababa de comprometer con un joven soldado inglés sin fortuna ni posición social. A Lady Naylor, como a todos los miembros de las familias angloirlandesas, la inestabilidad y complejidad de la vida británica les eran completamente ajenas. En su entorno las familias habían vivido en el mismo lugar durante generaciones y observaban las relaciones de parentesco con respeto y precisión ya que trascendían los límites de los padres y hermanos y con frecuencia se proyectaban en los tíos, primos y familiares más lejanos. La estrategia empleada por Lady Naylor para invalidar la relación entre Lois y Gerald era también un recurso característico de los miembros de su grupo: para desactivar una presencia molesta la estrategia consistía simplemente en ignorar su existencia. Esta actitud de ignorancia voluntaria y persistente por parte de los Naylor era reflejo de la postura adoptada por todos los de su clase ante la creciente tensión social que se desarrollaba a su alrededor. Bowen parecía lamentar profundamente el hecho de que los de su grupo reiteradamente ignoraron los acontecimientos adversos de la historia de Irlanda en la medida en que pudieron ser ignorados, precisamente hasta el último momento en que no hubo más remedio que hacer frente a la realidad y admitir su derrota como grupo social.

Pero mientras que *The Last September* describía los últimos meses anteriores al Tratado de 1921, *Bowen's Court* rastreaba la historia de la familia Bowen y, por asimilación, la historia de la clase social a quienes ellos representaban. Como Lee explica en la introducción a la edición de 1953 de *Bowen's Court*: “ To an extent, the history of the Bowens is the stock history of the Anglo-Irish family, and of a class which came to full flower in the late eighteenth century, went into decline thereafter and was, by the 1920s, an isolated minority cut off from the country it had once dominated.” (40)

Por lo tanto, parece perfectamente lícito entender que muchos de los rasgos de la familia Bowen describían con total precisión los defectos y las debilidades de los de su grupo: su obsesión por la propiedad y por perpetuar su estirpe, los numerosos e infructuosos pleitos legales en los que se vieron involucrados, su excentricidad, su tendencia a la endogamia, su afición por las fiestas y cacerías, su decadentismo creciente, su orgullo de clase, su esnobismo, su falta de percepción de la realidad circundante y, finalmente, su fatídica incapacidad para adaptarse a los cambios sociales

eran rasgos que Bowen consideraba característicos de este grupo minoritario. Sin embargo, como de nuevo Lee explica, aunque la actitud de la escritora frente a su familia y los de su clase trató de ser eminentemente crítica e imparcial, en *Bowen's Court* se esforzó por concederles su reconocimiento personal y por distinguirles de los más ambiciosos de sus contemporáneos: "They do seem as a family to have got slightly better as the Anglo-Irish in general got slightly worse." (BC: xi) Porque, a pesar de todos sus defectos, si los Bowen "... formed a too-grand idea of themselves, they did at least exert themselves to live up to this." (BC: xii)

Mientras Bowen escribía *Bowen's Court*, en el año 1941 publicó un ensayo titulado *The Big House*, posteriormente recogido en *The Mulberry Tree*, en el que señalaba:

"It is something to subscribe to an idea, even if one cannot live up to it. These country gentlemen liked sport, drink and card-playing very much better than they liked the arts –but they religiously stocked their libraries, set fine craftsmen to work on their ceilings and mantelpieces and interspersed their own family portraits with heroicized paintings of foreign scenes ... Husbands and wives struggled, shoulder to shoulder, to keep the state anything but solvent, or, in the last issue, to hold creditors off; their children grew up farouches, haughty, quite ignorant of the outside world ... They had begun as conquerors and were not disposed to let that tradition lapse." (MT 27)

En opinión de esta autora, el autoaislamiento de este grupo social minoritario fomentó su excentricidad, pero también activó su espíritu independiente y, por supuesto, contribuyó a intensificar su conexión con el pasado:

"The indefinite ghosts of the past, of the dead who lived here and pursued this same routine of life in these walls add something, a sort of order, a reason for living, to every minute and hour. This is the order, the form of life, the tradition to which big house people still sacrifice much." (MT: 28-9)

A juzgar por lo que Bowen planteaba, en el desarrollo de la vida moderna cabría plantearse si era posible justificar la existencia de ese ideal colectivo tan rígido como excluyente, si era factible flexibilizar esas tradiciones y amoldarlas al presente de Irlanda durante la segunda mitad del siglo XX. En su opinión, algunos de los valores que habían sido cuidadosamente preservados en ese microcosmos social angloirlandés regido por normas y códigos tradicionales eran entonces más necesarios que nunca: "What is fine about the social idea is that it means the subjugation of the personal to the

impersonal. In the interest of good manners and good behaviour people learned to subdue their own feelings.” (MT: 29)

De este comentario deriva una de las referencias más importantes y persistentes en toda la obra de Bowen: la importancia de ejercer la hospitalidad y de contribuir con ingenio, simpatía y conocimiento a favorecer las relaciones personales con los vecinos: “Symbolically (though also matter-of-factly) the doors of the big houses stand open all day.” (MT: 29) Esta escritora, como todo angloirlandés, conocía muy bien que la falta de hospitalidad solamente podía provocar desconfianza y hostilidad. Las buenas maneras, las habilidades sociales habían constituido siempre y debían seguir constituyendo las únicas formas posibles de cultivar la verdadera amistad:

“Politeness is not constriction; it is grace: it is really no worse than an exercise of the imagination on other people’s behalf. And are we to cut grace quite out of life?” (MT: 29)

Paralelamente, en *Pictures and Conversations*, Bowen explicaba:

“Horsemanship apart, the Anglo-Irish, together with what was left of the indigenous autocrats, would subsequently have been in a poor way were it not for writing ... Given rein to, creative imagination ran to the tensed-up, to extreme situations, to confrontations. Bravado characterizes much Irish, all Anglo-Irish writing: gloriously it is sublimated by Yeats. Nationally, we have an undertow to the showy ... There is this about us: to most of the rest of the world we are semi-strangers, for whom existence has something of the trance-like quality of a spectacle. As beings, we are at once brilliant and limited; our unbeatables, up to now, accordingly, have been those who best profited by that: Goldsmith, Sheridan, Wilde, Shaw, Beckett. Art is for us inseparable from artifice: of that the theatre is the home.” (MT: 276)

Finalmente, de una u otra forma, los aspectos fundamentales de la conducta humana -la búsqueda de identidad, la necesidad de comunicación, la importancia de trascender, la necesidad de pertenecer a un lugar determinado- eran analizados por Bowen en estrecha relación con el paso del tiempo y la fuerza incontrolable del pasado. Sus obras son un recordatorio constante de que solamente en el peor de los casos la vida puede limitarse a ser una acumulación de horas, minutos y segundos. Esta terrible sensación era la que invadía a Karen Michaelis durante los momentos bajos en la crisis de identidad que padecía en *The House in Paris*. De tal manera que, si las vidas de sus personajes conseguían convertirse en algo más que una sucesión mecánica de momentos

era precisamente porque poseían la voluntad inquebrantable de trascender, de buscar significados y, para alcanzar esta meta, debían primero madurar y evolucionar psicológicamente.

En este sentido, y para concluir, Bowen compartía con Proust, con Joyce y con Woolf la tendencia a constatar a través de sus personajes la existencia de momentos de plena percepción intelectual y emocional, de verdaderas “epifanías”, que sin embargo tendían a integrarse en una sucesión mecánica e imparable de intervalos de tiempo, lo que V. Woolf describía en *The Waves* como: “That is, I shaved and washed; did not wake my wife, and had breakfast; put on my hat, and went out to earn my living. After Monday, Tuesday comes.” (41) Precisamente, la necesidad de integrar lo mecánico y lo metafísico es lo que explica el profundo interés de esta autora por constatar la presencia permanente del tiempo, en sus diferentes manifestaciones mecánicas o metafísicas, en su proyección hacia el pasado, presente o futuro, y cuidadosamente incluir todo ello en sus narraciones. Con ello, Bowen consiguió a su manera algo similar a lo que habían conseguido antes Proust, Joyce y Woolf, a saber, explorar los múltiples efectos y repercusiones que cada uno de los aspectos y tratamientos del tiempo tienen en el desarrollo mental y en la evolución emocional de sus personajes y, por proyección, en la evolución del ser humano.

3. 3 Cadáveres y enterramientos. Estados de trance y parálisis.

“The empty parts of the house, piled up in the winter darkness, palpably and powerfully existed. I was not conscious of the lives of the dead there. It may be that, like so many writers, I have not much imagination to spare. But the unconsciousness –the unknowingness, the passivity- in which so much of those finished lives had been passed did somehow reach and enter my own ... The dead do not need to visit Bowen’s Court rooms –as I said, we had no ghosts in that house- because they already permeated them. Their extinct senses were present in lights and forms ...” (BC: 451)

Sin duda, el contenido de todo texto narrativo está condicionado no solamente por la elección del tema, por la estructuración del argumento y por la configuración de los personajes, sino también, y sobre todo en el caso de los textos de Bowen, por el empleo de un vocabulario propio y sugerente, capaz de sugerir lo inexplicable, así como por el buen uso de una serie de imágenes capaces de contribuir activamente a desarrollar los objetivos literarios planteados por esta autora en cada una de sus obras. Obviamente, el vocabulario y las imágenes literarias serán tanto más efectivos cuanto más capaces sean de sugerir conexiones entre los personajes y las escenas, de evocar paralelismos y divergencias entre los temas, de caracterizar con eficacia el diálogo asignado a los personajes y, finalmente, de perfilar las intervenciones del narrador.

Además del empleo activo del paisaje, las casas y objetos para configurar el argumento narrativo, existe en la narrativa de Bowen una tendencia a evocar una serie de imágenes recurrentes y a emplear un vocabulario amplio y variado pero específico y bien ajustado, que es necesario analizar si se desea comprender la estructura interna de sus textos.

En su narrativa es posible constatar el empleo de un número limitado aunque bien dosificado de imágenes, que varían en intensidad en cada una de sus obras, así como una cuidada selección de vocabulario relativo a esas imágenes que Bowen pretendía evocar en cada escena. Algunas de estas imágenes ya han sido analizadas en capítulos anteriores: las referencias al mundo del cine y del teatro, frecuentes en toda su narrativa, y constantes en las obras posteriores a la Segunda Guerra Mundial; las alusiones al paso del tiempo y a los marcadores temporales que lo delimitan, constantes en *A World of Love* y en *The Heat of the Day*, y fácilmente perceptibles en toda su obra;

y el recurso constante a incluir referencias al mundo de la magia y la brujería, particularmente notorio en *A World of Love* y en *The Little Girls*.

En un principio, parece evidente que Bowen poseía un amplio repertorio de imágenes que dominaba magistralmente y que empleaba de manera frecuente en todas sus creaciones literarias. A través del reciclado constante de los temas que la obsesionaban –la pérdida de la inocencia, la importancia de la traición, el peso del pasado, la conexión entre la vida y la muerte, la necesidad de arraigo, etc.-, con una cuidada selección de escenas y escenarios –las llegadas y partidas, los recibimientos y las despedidas, las reuniones familiares en torno a una mesa, etc.– y con la creación de personajes simbólicos o prototípicos – la atractiva y carismática mujer de mundo, la joven a punto de perder la inocencia, el sinvergüenza carente de escrúpulos o la madre manipuladora y obsesiva- esta narradora consiguió dar efectos diferentes a cada uno de sus textos, ampliando y moldeando con cada nueva acuñación la perspectiva del lector sobre al tema tratado.

Concretamente, la importancia que en su obra se concedía al tiempo pasado y su capacidad dominadora sobre el presente, combinándose con una especial obsesión por constatar la imposibilidad de trazar una línea divisoria precisa entre la vida y la muerte, propiciaron el empleo de una serie de imágenes relacionadas con la muerte y con lo sobrenatural, y favorecieron la aparición de un buen número de referencias a una serie de aspectos relacionados con la pérdida de la consciencia y con los estados de pasividad y parálisis que frecuentemente padecían sus personajes.

En *The Little Girls*, por ejemplo, el desarrollo del presente narrativo, situado en los primeros años de la década de los sesenta, está condicionado porque en los albores de la Primera Guerra Mundial tres niñas se reunieron en la oscuridad de la noche para enterrar sus más preciadas pertenencias en un cofre sellado. La presencia del cofre y la acción de enterrarlo entran a formar parte del grupo de imágenes y del vocabulario específico que en la obra de Bowen tienen como referentes directos la muerte y los estados previos a la extinción final. Palabras como “bones, bury, charnel, coffer, coffin, corpse, die, grave, lying-in-state, mortal, rot, skeleton, skull y tomb” forman un amplio grupo semántico en torno al cual giran las imágenes que forman parte fundamental de *The Little Girls*. Desde la primera página de esta novela, la repetición de los lexemas “die/dead/death” se hace especialmente patente. De tal forma que, cuando Dinah decidió regresar a su casa tras haber trabajado durante un tiempo en la cueva del jardín, al sentir que sus alpargatas estaban mojadas, murmuraba para sí:

“It never occurred to me it would rain. Also perhaps you’re right about that cave; one does get forlorn down there, though without noticing. If Francis hasn’t lit the fire, I shall die!” (LG: 19)

Algo después, tras la primera de las llamadas de Dinah, quien había decidido convocar a una reunión a sus amigas de la infancia a través de un anuncio en la prensa, Sheila reaccionó preguntando “in a deadened tone”: Why is she doing this to us?” (LG: 34) Tampoco puede ser casualidad que su primera reacción ante la perspectiva de reencontrarse con Dinah después de tantos años se expresara con una metáfora mortuoria: “Thank you, I’d rather die.” (LG: 38) Como tampoco es fortuito que el personaje de Sheila apareciera tan repetidamente relacionado con este grupo semántico. A juzgar por sus comentarios, desde sus años de infancia ya mostraba interés por la necrosis: “I know ... where there’s a wood with a dead sheep in it. Some boys showed me.” (LG: 93) Para el narrador la belleza angelical de Sheila poseía sorprendentes pero inequívocos tintes mortuorios, como explicaba cuando, inclinada ante Dinah, absorta en la tarea de despedazar briznas de hierba, “... the immaculate shell-pink of her skull showed along the division of her hair. So dead straight was the parting ... that her head looked as though it had been slightly split.” (LG: 72-3)

Años más tarde, al describir su relación conyugal con Trevor Artworth, Sheila se expresaba “lifelessly” (LG: 174), y en el momento en que veía aparecer el coche de su esposo, “Sheila Artworth stopped dead, shut her eyes and said: Look!” (LG: 176) Es muy posible que hubiera un componente genético en esta actitud peculiar de Sheila, porque también Mr Beaker, su padre, era descrito como “comatose, passive, pachydermatous.” (LG: 106-7) Una tendencia que debía ser congénita en todos los Beaker, y ciertamente contagiosa, porque incluso los lugares por donde Sheila transitaba parecían asimilar una parte de los rasgos mortuorios que ella transmitía. Como la calle por la que paseaba poco antes de encontrarse con Trevor Artworth, su actual marido: “... in the High Street, (it) bent to the right, before dying out.” (LG: 102)

Lo cierto es que en diferentes contextos y aplicándolas también a otros personajes dentro de esta misma obra, la proliferación de metáforas en torno a este grupo semántico en *The Little Girls* es asombrosa: las flores en el jardín del colegio de las tres amigas se mantenían “dead-still” (LG: 86), así como las pelotas de tenis usadas en sus juegos infantiles, que aunque “dead-seeming when hit, the balls could nevertheless bound away downhill with great velocity.” (LG: 88) Tampoco los objetos cotidianos ni las prendas de vestir podían escapar de las téticas asociaciones de las

niñas, como el sombrero de una dama visitante, confeccionado con plumas de urraca, que les causaba la terrible sensación “... of both hat’s and wearer’s having been chemically reconstituted, ... For the wings were not sporty hat-ornament, but sheer dead bird.” (LG: 88)

Ninguno de los personajes protagonistas consiguieron nunca evadirse de esta tendencia a la asociación necrófila que les dominaba desde la infancia. Como Dinah, que en sus juegos infantiles se desplomaba contra el suelo, sintiéndose completamente aturdida y estupefacta: “... not doubting she now was dead and in Heaven, she stayed as and where she had fallen placidly wide-eyed.” (LG: 75-6) Este sentimiento se repetía y proyectaba en el tiempo, hasta la última parte de la narración cuando, tras la crisis emocional que sufrió, Dinah yacía en su cama en estado de shock: “ ... these last days, a growing remoteness from all things else had caused it to take on the look of a death bed ...” (LG: 199)

Además del empleo constante de vocabulario relativo a la muerte y sus consecuencias, es posible encontrar en *The Little Girls* referencias permanentes a los decesos y desapariciones de diferentes personajes secundarios. Sabemos, por ejemplo, que el padre de Clare, Major Burkin-Jones, murió durante la Primera Guerra Mundial y que la madre de Dinah falleció poco después del final de la confrontación bélica. Junto con ellos, la primera esposa de Trevor Artworth, el amante de Sheila y el padre de Dinah, que se quitó la vida en extrañas circunstancias cuando ésta era todavía una niña, forman parte de una larga lista de personajes cuyas muertes y desapariciones aparecían reseñadas de una u otra forma en el relato. En otras ocasiones, aunque la muerte no acabar por consumarse, los personajes hacían referencia al riesgo de perder la vida, por ejemplo, durante la conducción ebria (LG: 165) o durante la conducción nocturna. (LG: 164)

Indudablemente, todas estas referencias contribuyen a desplegar un sentimiento de luto entre los personajes y a evocar una atmósfera permanente de disolución, a través de la cual el lector no puede sino sentirse constantemente impulsado a revisar el carácter unívoco del concepto muerte. Por eso, en cada una de las novelas de Bowen, de una u otra forma, se cuestiona la veracidad de la idea expresada por Antonia en *A World of Love*, quien sembraba el desconcierto en la mente de Jane cuando apuntaba: “You’re far too quick to assume that people are dead.” (WL: 37). Con la misma autoridad, Jane podría haber apostillado lo contrario (“You are far too quick to assume that people are alive”), a juzgar por el aire mortífero que se respiraba en Montefort, en donde: “Air had

died in here, the windows having been bolted before they started for the Fête ...” (*WL*: 30); en donde un oscuro lienzo colgado de la pared del salón adquiría un carácter fantasmagórico “...that brought Jane back slowly from the painting, with something of its phantasmagoric and distant oddness still in her eyes.” (*WL*: 43); en donde las humildes casas apostadas a ambos lados del camino vecinal poseían un aspecto cadavérico: “... the cadaverous chimney-end of a vanished cottage ...” (*WL*: 73); y en donde incluso el enorme portón de entrada, afianzado por “the warped white spears and chain knot” (*WL*: 74), presentaba evidentes signos de desintegración: “... the eating-out of rust through the last paint gave the gates, analysed by the headlights, more than their daytime aspect of dissolution.” (*WL*: 74) También el jardín se encontraba en el límite de la desaparición –“ ... each year more mocked the vanishing garden” (*WL*: 97), como las rosas, que “had run to briar”, y el muro que lo circundaba, que estaba “... so loosened as to start falling stone by stone down into the ravine.” El ambiente general de deterioro en Montefort era tan evidente como incontenible: “Now it was not so much that the decay was more rapid or widespread, but that it was apparent –out it stood!” (*WL*: 97), y en última instancia acabó por afectar incluso a las cartas, las verdaderas protagonistas del relato, las pruebas irrefutables de la “presencia” de Guy en Montefort. Cuando en la última parte de la obra Jane trató de recuperarlas de su escondite, lo que descubrió fue que habían desaparecido, se habían evaporado: “... then, so completely no trace was to be found on the crushed-down, whitened roots of the grass that her first fear was. *Had* they ever been there at all? Or, had they conjured themselves into nothingness? –or, stolen away by evaporation?” (*WL*:119)

Si las cartas, los objetos, los muros y las construcciones cercanas a Montefort amenazaban con descomponerse, también las personas que se aproximaban a la mansión presentan un aspecto cadavérico a los ojos de Lilia: “... She dreaded any comer at all -... beggar-women sephulcral in black shawls, with the saints behind them.” (*WL*: 53) Otros visitantes parecían estatuas: “Worst were those who stood at the door mute, neither speaking nor going away (*WL*: 53), o espíritus sin rostro ni cuerpo que aparecían por doquier: “The chauffeur was staring in the other direction faceless ... He sprang to the peak of his cap ... and she, surprised at having a face at all, on the instant thought: What a waste of a man!” (*WL*: 53) En este ambiente de declive generalizado, ni siquiera los animales conseguían liberarse de esa especie de conjuro mortal y a menudo se transmutaban, transformándose en alucinaciones. Esto es lo que ocurría con el caballo blanco que galopaba en la oscuridad de la noche, cuya inquietante presencia era

cuidadosamente ignorada por Antonia durante el camino de regreso a Montefort - "... a hallucinated wandering white horse lurch out, from one side then the other, into glaring view ... " (WL: 73)-, pero nítidamente recordada por el narrador una líneas más adelante: "... could they (the gates) not be driven through like the horse?" (WL: 74) La frontera entre la vida y la muerte era tan tenue y fugaz en *A World of Love* que a menudo los personajes la cruzaban en ambos sentidos sin la menor dificultad. Este era el caso de Lilia, quien a menudo se tornaba en estatua de mármol: "... being able to think of no other kind of livingness to imitate, she seceded from life and became marble. She set up as a statue, posed there smirking at nothing ... " (WL: 96), o simplemente dejaba de existir: "Had she come to the train, that last-moment comer? If so, who was she; if not, what was she not? Was she –did she exist?... if not the Beloved, what was Lilia? Nothing. Nothing was left to be." (WL: 96) En otras ocasiones el efecto era el contrario: los difuntos se negaban a desaparecer, optando por asegurarse la permanencia en la tierra a través de la usurpación de la personalidad de otros. Este era el caso de Antonia, cuyo parecido con el difunto Guy era planteado como una verdadera usurpación de su personalidad: "...the resemblances to Antonia became more haunting because they could not be scrutinized. It was as though he, to speed up the coming back, carelessly had annexed from the cousin he counted sister some traits of hers, and was at once making use of them and subduing them..." (WL: 70) La apropiación del cuerpo de Antonia por parte de Guy era tan evidente que era descrita por el narrador con vocabulario alusivo a los arrendamientos o alquileres inmobiliarios: "His tenancy of her perhaps accounted for the restless mannishness in the woman she was ... " (WL: 70)

Lo más curioso es que, en muchas ocasiones, toda esta atmósfera de luto y decaimiento parecía estar en franca contradicción con las reflexiones del narrador, quien apenas iniciado el relato se apresuraba a explicar con todo detalle su ideario vital: "Life works to dispossess the dead, to dislodge and oust them. Their places fill themselves up; later people come in; all the room is wanted... When of love there is not enough to go round, inevitably it is the dead who must go without: we tell ourselves that they do not depend on us, or that they have not our requirements. Their continuous dying while we live, their repeated deaths as each of us die who knew them, are not in nature to be withstood." (WL: 44) Muy posiblemente, lo que estas reflexiones del narrador denotaban era un esfuerzo permanente de Bowen por conjugar el reconocimiento de la "presencia" de los que ya no están con la legitimidad del instinto de supervivencia de los vivos, en un intento desesperado por hacer compatibles el luto y la fuerza vital.

Sin duda alguna Bowen conocía bien las teorías psicoanalíticas de Freud y, aunque en opinión de Harriet Blodgett su visión de la psicología del ser humano difería considerablemente de las concepciones freudianas (1), lo cierto es que toda su obra parece ejemplificar la concepción freudiana de que los impulsos que materializan la fuerza vital del ser humano se ven constantemente neutralizados por la atracción que el individuo siente por la muerte y por todos los aspectos relacionados con ella. (2) De tal manera que, en la psicología de los personajes de Bowen los instintos opuestos –*death instinct/life instinct*– a menudo funcionan simultáneamente, alcanzándose así lo que Freud denomina la fusión de los instintos: “... a very extensive fusion and amalgamation of the two classes of instincts takes place, so that we never have to deal with pure life instincts or pure death instincts but only with mixtures of them in different amounts. Corresponding to a fusion of instincts of this kind there may, as a result of certain influences, be a de-fusion of them.” (3) Obviamente la contradicción en la que Bowen pareció incurrir no es más que aparente, ya que en realidad reflejaba una profunda espiritualidad y un convencimiento de que existe un verdadero laberinto de posibilidades por las que estos dos instintos básicos interfieren y se combinan en el subconsciente de todo ser humano. No en vano Harold Bloom comentaba que existe una clara analogía entre la obra de Lawrence y la de Bowen precisamente porque ambos compartían esa sutil percepción de las tendencias contrarias que dominan al ser humano: “Like Lawrence, she has a considerable intimacy with the drives that Freud named Eros and Thanatos, and, again like Lawrence and Freud, she shows a profound awareness of the labyrinthine ways in which these two antithetical drives contaminate one another in all of us.” (4) Ciertamente, la capacidad de percepción de Bowen era tan intensa que a menudo derivaba en la constatación de la existencia de lo oculto y lo sobrenatural: “Bowen’s superb control of craft and vision sometimes masks the extent to which she is a legitimate seer. Her force is so overwhelming because her psychological insights are almost invariably accurate and persuasive, sometimes indeed uncanny.” De tal manera que, como ocurría en las narraciones de Henry James, en la obra de Bowen aquello que nunca llegaba a suceder, todo lo irreal u oculto, a menudo desplegaba mayor vitalidad y poseía un mayor número de matices que lo real: “Like Bowen’s novels, the stories are in the mode of Henry James, in which what never quite happens is more nuanced and vital than anything that does take place.” (5)

Sin embargo, por encima de toda consideración, esta autora nunca dejó de apostar por conservar alerta el impulso que la mantenía en el mundo de los vivos. Su

postura con respecto a la muerte era clara, como explicaba el narrador en *A World of Love*: "... death, yes, why not? –but deadness, no." (WL: 45) Postura que, al menos en esta ocasión, parecía voluntariamente controlada, contenida y desprovista de cualquier eco de narración gótica o romántica: "He had had it in him to make a good end, but not soon; he would have been ready to disengage himself when the hour came, but rightfully speaking it had not. Earthbound? –no, she was never to think of him like that, nor had he the makings of any ghost." (WL: 45)

Todas estas reflexiones permiten afirmar que, posiblemente, Bowen es la autora contemporánea que con mayor insistencia y lucidez ha explorado la variedad de maneras a través de las cuales los vivos se ven afectados e incluso programados afectiva y socialmente por los muertos. Atormentados o simplemente controlados por el peso del pasado, los personajes de sus obras arrastran el peso de unas deudas contraídas y no saldadas por otros durante su existencia pasada. A través de una atención constante a las cuestiones del espíritu en oposición a lo meramente corpóreo o material, la narrativa de Bowen explora la presencia de la muerte y la memoria en la misma vida, insistiendo en esta presencia a través de la disolución de la identidad de los personajes, la desintegración del lenguaje, el deterioro de las convenciones sociales y la desaparición del orden establecido.

En este sentido, los estados de parálisis física o emocional, la tendencia a la inmovilidad en la que periódicamente se encontraban sumidos sus personajes son representaciones del estado de inmovilidad permanente que generalmente se asocia con la muerte, o con la máxima concentración del pensamiento: "The intensity of a brought-about recollection leaves one worn down; it consumes cells of the being if not the body. Truth goes on to eat through the weakened fabric." (WL: 95) Consiguientemente, el desgaste provocado por la experiencia del recuerdo a menudo sumía a sus personajes en frecuentes estados de trance, les provocaba amnesias momentáneas o permanentes, y les causaba desorientación y sopor. Todos estos estados de disolución de la consciencia no eran, en las narraciones de Bowen, más que diferentes formas de cuestionar el radicalismo de la oposición entre la vida y la muerte. Por eso sus personajes, en una u otra medida, constantemente penetraban, salían o experimentaban alguna de estas formas de inexistencia.

En *A World of Love*, el narrador a menudo se esmeraba en constatar el letargo que sufrían los personajes: "Fred's child's first blank then utterly stricken look, in reflection ..." (WL: 25); "His protruding dark eyes, showing their whites, moved; in a

trance he stood there all but hearing the music.” (WL: 32) Un letargo real o a veces fingido: “... until Jane... bent over the dressing-table, to make a play of absorption.” (WL: 25) Incluso los mismos personajes solían interrogarse sobre la tendencia que unos y otros compartían a dejarse embargar por la pasividad: “What’s the matter with you? Why are you in this trance?.” (WL: 26) En ocasiones, varios personajes compartían el mismo estado de estupor: “Her thought ranged also, leaving Jane and Antonia nowhere, in their trance of indifference” (WL: 84), lo que provocaba una lógica tendencia a la vaguedad o a la indiferencia en sus intercambios dialogados: “...the other said vaguely, vacantly, frowning at a tea-stain upon her bosom, ‘whatever are you talking about?’” (WL: 84), e incluso en ocasiones amenazaba con convertirse en un elemento distorsionante, capaz de interrumpir toda comunicación entre los personajes. Por ese motivo a menudo los personajes no respondían a las preguntas que se les formulaban o abandonaban sin más la escena tras haber formulado una pregunta, sin esperar respuesta. (WL: 24, 26)

Esta tendencia se acentuaba en determinados personajes, obviamente en función de su capacidad o incapacidad para conectar con la realidad. En *A World of Love*, Lilia, la prometida del difunto Guy, incapaz de rehacer su vida tras la muerte de éste, predeciblemente era el personaje que más frecuentemente penetraba en estos estados de trance: “Lilia, in a peach bib, half her hair on the floor, sat in a trance opposite her own reflection; which had become depersonalized by being so long regarded. So had that of her daughter, away behind her.” (WL: 90) Su dificultad para encontrar anclajes en la realidad circundante era tal que hasta su sombra parecía diluirse, despersonalizarse e incluso contagiar este mal a su propia hija. Una experiencia tan radical como ésta ya había sido sufrida por alguno de los personajes de sus primeras novelas, concretamente en *To the North*. Efectivamente, tras observar lo que ocurría entre Emmeline y Cecilia no sorprende constatar las reservas que los textos de Bowen debieron suscitar entre el sector de crítica que trataba de circunscribir su obra a unos patrones convencionalmente realistas:

“Emmeline started. She had sat staring so fixedly at Cecilia that Cecilia had disappeared; instead, she had seen spinning sentences, little cogs interlocked, each clicking each other round. She sat blinking at this machinery of agitation.” (TN: 98)

Porque, algo sorprendente en una narrativa de apariencia realista, en las novelas de Bowen la existencia y la inexistencia parecían alterarse y alternarse, los personajes

desaparecían bajo la mirada de otros, transformándose en palabras, frases, agitación interior y pensamiento. Esto permite entender hasta qué punto la narrativa de Bowen se sitúa en el epicentro de la crisis de la novela moderna: en lugar de personas, Bowen presentaba construcciones de los pensamientos de los demás; los objetos y los lugares habitados por los personajes a menudo adoptaban los rasgos de los seres animados (6), mientras que, por contraste, los personajes tendían a objetivarse, a marmorizarse, a adquirir la inmovilidad propia de los objetos y de los seres inanimados. Como consecuencia de todo esto, el argumento de sus novelas solía transformarse en una sucesión continuada de estados de consciencia que se alternaban con otros de inconsciencia. Todo esto formaba parte fundamental de la obra de esta autora, hasta que los rasgos propios del realismo de la novela del siglo XX terminaron por disolverse totalmente en su narrativa, desactivando así las ideas preconcebidas bajo cuyo prisma había sido juzgada.

En efecto, desde la enorme variedad de estados de estupefacción que sufrían los personajes de *A World of Love* hasta los diferentes estados de trance que abundaban en *The Heat of the Day*, las obras de Bowen componen un amplio catálogo de las diferentes formas en que un ser humano puede concentrarse en la inmovilidad más absoluta. Esta especie de inventario de la pasividad contrasta, por otra parte, con la abundancia de huidas desesperadas que se describían, por ejemplo, en *To the North*, y con la enorme cantidad de convulsiones y movimientos espasmódicos que los personajes realizaban en *A World of Love* y en *Eva Trout*. (7) Efectivamente, los contrastes entre los estados de inmovilidad y las convulsiones incontroladas eran continuos en todas sus obras. En las primeras páginas de *The Heat of the Day*, la velocidad de los pensamientos de Harrison – “The futility of the heated inner speed, the alternate racing to nowhere and coming to dead stops ...” (HD: 14)- contrastaba con su abrumadora e imperturbable inmovilidad externa: “This man’s excessive stillness gave the effect not of abandon but of cryptic behaviour.” (HD: 9) Una inmovilidad que a menudo le obligaba a sumergirse en la inconsciencia: “... he now saw at this first of his lapses, the whole of its danger ...” (HD: 15), y que obviamente denotaba una profunda parálisis interior: “His stops in talking, apparently due to some inner cramp; the exaggerated quietness of his movements ...” (HD: 75) También Louie, en esta misma obra, entraba con mucha frecuencia en estados soporíferos, especialmente cuando no encontraba otra cosa mejor que hacer: “There was nothing for her but to drop back again into the stupor in which she had been sitting before her notice lit on the thinking

man.” (HD: 15) De manera parecida, Cousin Nettie parecía disfrutar tanto de su estado de reclusión voluntaria en un sanatorio psiquiátrico que llegaba incluso a olvidar la existencia de su marido. Cuando, de manera imprevista, éste planteó la posibilidad de hacerle una visita, Nettie se encontraba en “... one of those happy spells in which she was unaware that she had a husband at all.” (HD: 68) Incidentalmente la visita no consiguió materializarse porque Frank Norris, su marido, murió justamente antes de cumplir su objetivo: “Death came on him, however, in the drawing-room, before he set foot on the stairs to poor Nettie’s room.” (HD: 68)

Por su parte, el rasgo más destacable del carácter de Roderick, el hijo de la protagonista de esta misma novela, era precisamente la pasividad con que afrontaba cualquier tipo de relación personal: “If he was what Harrison claimed to be, without vanity, that only made him more passive in his relations with people ... so far, his heart had never moved from its place, for it had felt no pull from a moving thing.” (HD: 60) El distanciamiento psíquico y físico que mantenía con todo aquello que le rodeaba era tal que a menudo, en las etapas previas al sueño, Roderick percibía los objetos y los muebles que encontraba su paso como una serie de figuras borrosas y desdibujadas: “... the tide of his own sleep submerged and blurred what was in the room.” (HD: 65), llegando incluso a contemplar los objetos de su entorno más inmediato con la misma mirada imprecisa de alguien que se mueve bajo los efectos de una sustancia alucinógena: “... he continued to lie and stare at it with the beatific helplessness of a drugged person ...” (HD: 65)

Siendo conocedora de esta tendencia de Roderick al aislamiento, una vez que éste entró a formar parte del ejército, la unión entre madre e hijo forzosamente comenzó a disolverse, y con ello Stella comenzó a temer por su desaparición, es decir, intuyó un peligro inminente de disolución de la personalidad de su hijo: “... her son might possibly disappear ... she did not envisage or dread his death. She dreaded dissolution inside his life, dissolution never to be repaired.” (HD: 49)

Pero no fue esa la única ocasión en que Stella sintió la amenaza de la desintegración. El riesgo de penetrar en la inexistencia no afectaba exclusivamente a su hijo, sino también a su pasado: “She, like he, had come loose from her moorings; but while what she had left behind dissolved behind her ... “ (HD: 114-5); a su familia: “Her own extraction was from a class that has taken an unexpected number of generations to die out ...” (HD: 115); a la familia de Robert: “She saw the Kelways suspended in the middle of nothing.” (HD: 114), e incluso al mismo Robert, quien en

ocasiones se asemejaba más a un personaje de ficción que a un ser real: "... a young man in Technicolor." (HD: 114) Ella misma a menudo se sentía amenazada por la tendencia al desvanecimiento, por el riesgo inminente de pérdida de la consciencia: "... as in the moment before a faint she seemed to be looking at everything down a darkening telescope." (HD: 114) En ocasiones su cuerpo y en especial sus manos perdían sensibilidad: "... otherwise this person sat like an image, upright against the grime-impregnated tapestry of the compartment, dead gloved hands crossed in her lap, palms up." (HD: 293) Incluso su mirada se desnaturalizaba, perdiendo su carácter y convirtiéndose en otra cosa: "There were movements, between its being a look at faces, when the look became not a look at all ..." (HD:293), o incluso sumiéndose en una inmovilidad imperturbable: "... but then invariably, as though in recoil from its own abeyance, it (her look) would turn to the window, taking the head with it." (HD: 293)

En la intimidad de sus conversaciones de amantes, Robert y Stella a menudo parecían estar suspendidos en el vacío, como las imágenes cinematográficas congeladas en pantalla: "She stayed with a cigarette held to her lips, looking tentatively at him. He kept his thumb on his lighter. So in the cinema some break-down of projection leaves one shot frozen, absurdly, on the screen." (HD: 98) El rostro de Robert parecía petrificarse: "... the fact, for him, of there being nothing more to be said set his mouth in a stone line which itself spoke." (HD: 98) Su personalidad tendía a disolverse, sobre todo cuando se encontraba en Holme Dene. Así lo explicaba Robert en la primera visita de Stella a la residencia de la familia Kelway: "(This room) could not feel emptier than it is. Each time I come back into it I'm hit in the face by the feeling that I don't exist, that I not only am not but never have been." (HD: 117) Un sorprendente y atinado comentario que Stella interpretaba como el resultado de una serie de atentados contra la identidad del hijo y hermano, como la anulación premeditada de la personalidad de Robert por parte de Ernestine y Mrs Kelway: "Can you think of a better way of sending a person mad than nailing that pack if his own lies all round the room where he has to sleep?"- "No, they (Mrs Kelway and Ernestine)'ve made this room as though you were dead." (HD: 118)

Mientras tanto, la pareja de amantes continuaba disfrutando de sus encuentros amorosos, que se sucedían en un Londres asediado por la violencia y por la muerte: "They had met one another, at first not very often, throughout that heady autumn of the first London air raids. Never had any reason been more felt; one bought the poetic sense of it with the sense of death." (HD: 90) Testigos mudos de este amor, los cadáveres de

las víctimas de guerra componían el tétrico paisaje de una ciudad asediada: “Those rendered homeless sat where they had been sent ... Most of all the dead, from mortuaries, from under cataracts of rubble, made their anonymous presence –not as today’s dead but as yesterday’s living- felt through London.” (HD: 91) En este escenario dantesco, la presencia de la muerte se convertía en elemento recurrente, casi cotidiano, en la narración: “Uncounted, they continued to move in shoals through the city day ... drawing on this tomorrow they had expected –for death cannot be so sudden as all that.” (HD: 91) Hasta el tráfico adquiría rasgos fantasmagóricos: “The diversion of traffic out of blocked main thoroughfares into byways, the unstopping phantasmagoric streaming of lorries, buses, vans, drays, taxis past modest windows and quiet doorways set up an overpowering sense of London’s organic power...” (HD: 91) En semejantes circunstancias, pocos lugares escapaban del asedio enemigo y en aquellos en los que aún no dominaba la muerte reinaba la apatía y el desánimo: “Apathetic, the injured and dying in the hospitals watched light change on walls which might fall tonight.” (HD: 91) Esta profusión de detalles en torno al mismo asunto permite deducir que la representación de la muerte en la narrativa de Bowen es tan frecuente, su presencia es tan persistente y su intromisión en la continuidad vital de los personajes es tan acentuada que, a menudo, éstos encuentran tremendamente difícil distinguir entre los estados de existencia e inexistencia. En unas narraciones cargadas de alusiones a los diferentes estados de muerte y descomposición, las coordenadas que separan la existencia de la inexistencia son alarmantemente tenues. En consecuencia, esa incapacidad para trazar límites claros entre el ser y el no ser impide a los personajes mantener una coherencia vital prolongada.

En semejantes circunstancias, no es extraño que el lector perciba los olores propios de la descomposición de la materia porque, efectivamente, en estas narraciones casi siempre hay algún tipo de olor flotando en el ambiente, y raramente se trata de un olor placentero. En *The Little Girls*, por ejemplo, la narración se abre con el “steamy flower smell” (LG: 17) de un jardín otoñal, y se cerraba en Noviembre, con alusiones a la fruta madura, que tras haber entrado en estado de descomposición, dejaba en el aire “a really nasty and musty smell.” (LG: 179) Entre una y otra referencia abundaban las alusiones al olor a tinta, a la tiza, al agua arcillosa y a diferentes plantas en estado de descomposición, que componían los olores predominantes en la escuela de las tres niñas; el “knife-freshened but injured smell” (LG: 110) de un seto recién podado, el olor de las máscaras guardadas en el coche de Dinah y, finalmente, el olor a tinte del

sombrero de paja de una de las visitantes a la escuela. Durante una expedición a Southstone, las niñas descubrieron que la pajarería era “smelly” (LG: 94), así como la calle por donde paseaban, llamada Old High Street, que poseía “deep-seated smells of its own ... These mingled with smells always travelling from ther Old Harbour’s fish-market, oily old engines and sunny puddles.” (LG: 98) La casa de Mrs Piggot no era excepcional en esto, por eso Sheila observaba que “ (it) always smelled like a hothouse.” (LG: 37) Pero el olor más desagradable de la novela sin duda podía detectarse en el sumidero en donde Trevor Artworth se escondía de Dinah, una tubería que, empleando términos curiosamente antropomórficos, el narrador describía como “slimed on the lower lip” (LG: 126) y cuyo hedor era tan nauseabundo que conseguía provocar la huida de las terribles perseguidoras: “Stinks”, she said, making a move at the grown-ups.” (LG: 126)

Semánticamente relacionados con las imágenes de muerte y descomposición, es posible encontrar en la obra de Bowen un amplio grupo de términos que describen lo sobrenatural, lo mágico e inexplicable como parte integral de la existencia de los personajes, como elementos integrados en su cotidianeidad. Porque, a pesar de que sus obras siempre aparecen afianzadas en la cotidianeidad y son infalibles en su credibilidad, existe en Bowen una tendencia incuestionable a recurrir a la imaginación, a emplear el mundo de la ilusión como mecanismo de engrandecimiento, como medio de penetrar en el verdadero núcleo de la realidad, como camino para encontrar la verdad última de todas las cosas. De ahí su afición por el mito y su interés por incluir en sus obras elementos supraterráneos y sobrenaturales. Así lo expresaba ella misma en una reseña publicada en *The New York Times Book Review*, en 1958: “I can imagine no age, however scientific, in which mankind will be contented by plain fact, however impressive, or by direct statement, made with whatever authority ... We require to be transported, to transcend boundaries –not, I think, merely with a view to ¿escape? but out of necessity for enlargement ... We have within us a capacity, a desire, to respond, ... We need to marvel ... We are born with the thirst for myth, its heroic sympathy ... We need today illusion’s reviving touch.”(8)

Después de haber leído estas reflexiones no resulta extraño constatar que, en *The Little Girls*, la presencia de Clare en casa de Dinah producía un tremendo sobresalto en Frank, quien la percibía como “an apparition or a ghost.” (LG: 55) Los geranios que decoraban el paseo marítimo en Southstone eran “bright and ghostly” (LG: 110); la urraca cuyas alas adornaban el sombrero negro de una dama era considerada por las

niñas como “an ill omen” (LG: 88) y la presencia de Sheila y Clare en casa de Dinah era comparada con la aparición de dos pájaros “of ill omen.” (LG:204) Las casas eran descritas como “phantasmagoric” (LG: 173), la casa de Dinah estaba “haunted” (LG: 77) así como Feverel Cottage, el hogar que compartía con su madre cuando era niña. (LG: 77) En semejantes circunstancias, no es extraño que las niñas se obsesionasen con las cosas (LG: 15), e incluso que, en su edad adulta, Clare conservase una obsesión por el rompecabezas chino que solía pertenecer a la madre de Dinah (LG: 227), cuyo hogar representaba la antítesis del “unenchanted garden” (LG: 112) de su propia madre. La abundancia de referencias a elementos de magia o brujería mantiene una estrecha relación con la presencia de niños en las obras de esta autora ya que, generalmente, su apasionamiento y perspicacia les garantizan una agudeza especial para percibir lo oculto y sobrenatural que se intercala entre los hechos cotidianos. Así lo explicaba Angus Wilson en su introducción a *Collected Stories*: “This sense of childhood’s pervasiveness and of passion as essential parts of a life lived elegantly and bravely was perhaps made possible for Elizabeth Bowen by her apparent total acceptance of ghosts, of the occult.” (9) Sin embargo, a diferencia de Edgar A. Poe, que trataba de aproximarse a lo oculto a través de la transmisión de sentimientos de terror y venganza, la presencia de lo oculto y lo sobrenatural en las narraciones de Bowen no causa terror, sino que más bien busca sutilmente intensificar el sentimiento de horror latente en las situaciones cotidianas vividas por sus personajes. Como ella misma apuntaba en el prólogo para la edición de 1965 de *A Day in the Dark*, su recurrencia a lo sobrenatural no es, como defendía Jocelyn Brooke (10) un mero mecanismo efectista, sino que sirve para constatar la existencia e influencia en la vida cotidiana de elementos que no admiten explicación racional alguna, denotando además una visión del mundo y una concepción de la vida muy particulares:

“And I would point out that a number of my stories ... have a supernatural element in them, which makes some of the happenings unable to be rationally explained. I do not make use of the supernatural as a get-out; it is inseparable (whether or not it comes to the surface) from my sense of life.” (DD: 9)

Como Angus Wilson apunta en el prólogo anteriormente mencionado, en la obra de Bowen: “Ghosts make sense of life, not nonsense.” (CS: 10)

Por otra parte, la presencia de elementos sobrenaturales, y en concreto de fantasmas, en sus obras denota su voluntad de evocar lo inaprehensible, lo esencial y

trascendental, un objetivo común a la mayor parte de las obras del género gótico o de la literatura de terror. En este sentido, merece la pena tener en cuenta que, en referencia a un artículo de Nicolas Abraham sobre el fantasma de *Hamlet* (11), Nicholas Royle explica que la presencia de un fantasma o espíritu (como el del padre de Hamlet en la tragedia del mismo nombre) tiene la función de materializar, a través de la capacidad alucinatoria de un individuo o de un colectivo, el vacío que la desaparición de un ser querido produce en los que le sobreviven. El fantasma o espíritu que retorna testifica así que existe una parte del difunto que pervive en sus descendientes (12). Aplicando este razonamiento, en *A World of Love* la “presencia” constante del difunto Guy en el relato obviamente testifica que, aún después de muerto, existe una parte de su existencia que todavía permanece viva en el subconsciente de los habitantes de Montefort. Esta “presencia” de Guy en la novela, que materializaba el vacío que la inesperada desaparición de Guy produjo en Lilia y Antonia y, consecuentemente, en Fred, Jane y Maud, se manifestaba en esta novela, sobre todo, en una enorme cantidad de prosopopeyas, a través de las cuales tanto los objetos más cercanos como los lugares circundantes parecían animarse y tomar vida: “The room seemed to be waiting, perhaps forever, for its dismantlement to be complete” (WL: 31), en el jardín, “... the small fern damply rooted into a crack spoke of the garden’s lonely habituation to other weather ...” (WL: 84), “... sleeping-beauty briars along the choked path swung at her, clawing her Clonmore stockings ...” (WL: 85); en la cocina, “The range kept its attacker back by radiating a massive heat, intolerable in the afternoon, from every part of its rusted surface ...” (WL: 121) También los componentes del paisaje irlandés que rodeaba Montefort parecían vivificarse: las montañas, “... nor, enlarged by the clarity of today, did the mountains hesitate to come closer: before one knew they were crowding around the van...” (WL: 142), los árboles, “... and trees, hiding one knew not what, made islands.” (WL: 142), “...willows whitened, aspens quivered...” (WL: 146), y los juncos que bordeaban el río “patches of rushes in the field proclaimed this was a marshy watershed”, junto al agua, el río Shanon y sus afluentes “... water skeined the landscape. The Shannon river, lost since Limerick city, was drawing nearer, was drawing nearer to name the airport, and a tributary quickened its way towards it.” (WL: 146) Todo parecía revivir, como Guy, bajo la mirada escrutadora de Jane. Incluso las cartas de Guy, su legado personal para la posteridad, a menudo parecían actuar por propia iniciativa ... had they not insisted on forcing their own way out?” (WL: 35) e incluso, cuando finalmente eran rechazadas por Jane y condenadas al olvido en un baúl, parecían

ahogarse oprimidas por la falta de oxígeno y por el calor: “ ... she fled –thrusting the letters under the lid of a trunk to lie stifled there with a muslin woman ...” (*WL*: 141)

Curiosamente, la capacidad de objetos y lugares para adquirir vida contrastaba drásticamente en Montefort con la tendencia de los personajes a perder los rasgos propios de los seres animados, adquiriendo la capacidad de transformarse en objetos o incluso de petrificarse: En presencia de Antonia, “Jane sat like a staute till this was done,” (*WL*: 37), en la fiesta de Lady Latterly: “... Here she was, spirited out of Montefort into this foreign dimension of the castle, in which nothing, no one could be unreal enough” (*WL*: 57), es decir, Jane podía disolverse y perder toda capacidad de movimiento: “... the girl, inside the tightening arm, found herself being pivoted this way, that way, while the hostess waved round the company with her other hand.” (*WL*:59), de tal forma que, una vez que se encontraba en manos de lady Latterly podía incluso verse privada de voluntad propia “... held like a ventriloquist’s doll” (*WL*: 60), manejada por la mujer adulta que la usaba como altavoz: “... (she) wonder(ed) whether she could indeed be expected to be a mouth piece...” (*WL*: 60) Posteriormente, también Lilia mostraba predisposición para a petrificarse cuando las circunstancias le eran adversas, como había ocurrido tiempo atrás, durante la despedida de Guy, cuando “... being able to think of no other kind of livingness to imitate, she seceded from life and became marble. She sat up as a statue, posed there smirking at nothing ...” (*WL*: 96); o cuando se sentía oprimida por el calor, “... which had leapt upon and was demolishing the poor snow-woman” ” (*WL*:42) o cuando, al sentirse angustiada por la actitud de su hija Jane tras el descubrimiento de las cartas, perdía toda capacidad de reacción, “(she) drop(ped) her arms like a doll’s” (*WL*:42), dejando caer los brazos en actitud de completa derrota. Tampoco Lady Latterly parecía capaz de substraerse a esta tendencia deshumanizadora “... soaring over the chiffon her neck, arms and shoulders seemed to be made of plastic, pure of humanity.” (*WL*: 58)

La sensaciones que esta pasividad de los personajes, contrastando con la capacidad motriz de objetos y elementos del paisaje, transmiten al lector son de profundo aturdimiento, de incapacidad para reaccionar ante la adversidad o de inadaptación a todo lo nuevo y diferente. Ese aturdimiento generalizado era reflejado por el narrador, quien expresaba el total desconcierto de los personajes ante los trepidantes cambios sociales que habían acontecido durante los últimos tiempos, rodeados como estaban por un mundo en constante proceso evolutivo: “What was amazing was that the world could change so fast –where they had been, where was it

now?” (WL: 146) No deja de ser simbólico que cuando Jane, una vez redimida por el amor, consiguió desprenderse del influjo del pasado, su primera reacción fue luchar contra la pasividad, recorriendo las rayas de su blazer con el dedo, iniciando un movimiento de avance, una aproximación simbólica hacia el futuro: “... I am doing something, I am waiting; but reason told her that waiting is not a thing to do. A wait is something being done to you. She thought of her mother in the railway station ... her blazer being across her knee, she ran a finger slowly along a stripe, for the sake of seeing anything move in this dead standstill.” (WL: 147)

Y una vez más, cuando consiguió sacudirse definitivamente el influjo del pasado y abrir su mente hacia lo que estaba por venir, instantes antes de encontrar el amor, el narrador no pudo evitar cuestionar por boca de Jane la legitimidad de la tendencia humana a compartimentalizar el tiempo, a delimitar radicalmente los acontecimientos, planteando una vez más la conexión existente entre presente, pasado y futuro: “But were there not those who said that everything *has* already happened, and that one’s looking-forward are really memories?” (WL: 147)

En esta misma línea, la preocupación de Bowen por las puertas, que en capítulos anteriores se interpretaban como símbolos de conexión entre el presente y el pasado (13), como formas de integrar la realidad y la ficción, adquiere ahora un nuevo matiz al evocar la compleja demarcación que en su obra existe entre la vida y la muerte. Sin duda alguna, la aparición continuada de un gran número de puertas de acceso, portones y cancelas, cerradas o abiertas, que ocultan o muestran cosas importantes, denota en Bowen una preocupación constante por explorar también la otra frontera, la que une o separa el mundo de los vivos y el de los muertos.

Así mismo, donde hay una puerta siempre hay un umbral y, siguiendo con el juego figurativo del párrafo anterior, la referencia a este lugar de paso que predispone al cambio permite centrar la atención del lector en los estadios intermedios que conectan los estados de alerta vital con la pérdida definitiva de la consciencia, es decir, con la muerte. Así, la referencia constante en las obras de Bowen a los lugares de paso, en especial a las puertas, y el posicionamiento frecuente de los personajes en los umbrales tiene la facultad de atraer la atención del lector hacia esa zona limítrofe entre la existencia y la no existencia. Una vez más, es forzoso reconocer el carácter personal y profundamente innovador de las imágenes empleadas por Bowen para explorar los espacios fronterizos en las percepciones de sus personajes. En última instancia, y entendiendo que este rasgo debió resultar absolutamente innovador en su tiempo, es

muy probable que al desdibujar la línea divisoria entre lo real y lo ficticio, al cuestionar el carácter de lo material y lo espiritual, al constatar la fragilidad del concepto de existencia, la obra de Bowen terminara por cuestionar toda posibilidad de subsistencia de la ficción misma y, por tanto, de los estudios literarios que de ella derivan. Finalmente, si para Bowen lo ficticio es tanto o más real que lo vivido, si lo que no se percibe con los sentidos adquiere la misma importancia que lo corpóreo, si no hay límites entre la vida y la muerte, lo que su narrativa representa no es otra cosa que un profundo replanteamiento de los parámetros que comprenden la noción misma de ficción.

3.4 Madres e hijas: rupturas, traición y silencio.

“Everything had the two women gone through together; not least, the being against each other.” (*WL*:51)

“Mrs Michelis put out a hand towards Karen –not wanting to touch, to show she was glad she was there. There was nothing whatever to say.” (*HP*:126)

La complejidad de las relaciones entre madres e hijas en la narrativa de Bowen plantea dudas que solamente pueden ser solventadas si se consideran en estrecha relación con el tema de la búsqueda de identidad estable y con las dificultades de comunicación que experimentan la mayor parte de los personajes protagonistas de sus obras. A menudo, el dilema se plantea cuando el personaje principal, que se encuentra generalmente en pleno período de tránsito entre la adolescencia y la madurez, descubre que su búsqueda de estabilidad emocional resulta infructuosa por no contar con el apoyo necesario de su madre biológica o, en su ausencia, por carecer de una figura materna sustitutoria que proporcione la ayuda necesaria para garantizar su desarrollo psicológico. En consonancia con esto, la búsqueda por parte de las protagonistas de una figura materna eficaz permanece generalmente asociada a la búsqueda de un equilibrio emocional, de una identidad estable y finalmente de un lugar de residencia permanente.

En una de las muchas conversaciones que mantienen los personajes femeninos en *The Last September*, la joven Lois confesaba a Marda Norton, una mujer algo mayor que ella, atractiva y segura de sí misma: “I like to be in a pattern. I like to be related; to have to be what I am. Just to be is so intransitive, so lonely.” (*LS*: 98) Estas reflexiones aparentemente intrascendentes denotan un claro esfuerzo por justificar su comportamiento y su aceptación de las convenciones sociales. Instantes después, cuando Marda se aventuraba con sorprendente frialdad y precisión a predecir el futuro de la joven -“Then you will like to be a wife and mother... It’s a good thing we can always be women” (*LS*: 98)-, Lois titubeaba y se rebelaba, pero aun así no acertaba a definir con claridad su postura vital, incurriendo en una contradicción: “I hate women, but I can’t think how to begin to be anything else ... But I would hate to be a man ...” (*LS*: 99).

La ambigüedad o, si se quiere, la duplicidad planteada por las reflexiones de Lois parece replicarse en otras protagonistas femeninas de las obras de Bowen. Sus

titubeos son compartidos por Sydney en *The Hotel*, por Karen en *The House in Paris*, por Portia en *The Death of the Heart*, por Louie en *The Heat of the Day*, por Eva en *Eva Trout* y, en definitiva, por la mayoría de los personajes femeninos protagonistas de las novelas de Bowen. A excepción de Karen Michaelis, todas ellas son jóvenes y huérfanas, en mayor o menor medida conscientes de las dificultades que van a encontrar para formarse una identidad adulta, poseedoras de graves discapacidades madurativas y carentes de respaldo familiar. Por eso, intuitivamente todas ellas buscan apoyo en figuras femeninas adultas, de personalidad fuerte y claramente definida, capaces de marcarles unas pautas básicas de comportamiento y de ayudarles a alcanzar la madurez a la que cada una de ellas aspira.

Sin excepción, cada una de las jóvenes huérfanas protagonistas desea una unión simbólica y silenciosa con una mujer adulta que sepa y, sobre todo, quiera asumir la responsabilidad de erigirse en figura materna modelo. Mientras esperan su llegada, algunas de ellas encuentran sucedáneos válidos entre las compañeras de colegio o de trabajo, con quienes hacen ensayos encaminados a preparar la relación materno-filial real y definitiva que no podrán consumir sino a largo plazo. De la necesidad de organizar estos entrenamientos previos surgían asociaciones como las de Portia y Lilian en *The Death of the Heart*, Louie y Connie en *The Heat of the Day* y Eva y Elsinore, en *Eva Trout*.

Posteriormente, una vez encontrada la figura materna sustitutoria, el inmenso poder que estas segundas madres ejercían sobre sus hijas adoptivas se desarrollaba y manifestaba a través del lenguaje, es decir, a través de la apropiación y el empleo efectivo del discurso dominante para afianzar el dominio y el control que deseaban ejercer sobre sus protegidas. Como Chessman explica (1) en relación con *The Death of the Heart*, el poder de Anna sobre la joven huérfana a quien se vió obligada a recibir comenzó a manifestarse en el mismo momento en que la mujer madura hizo el primer esfuerzo por describir el comportamiento incomprensible y la procedencia no convencional de Portia a su amigo y confidente, el escritor St. Quentin. A través de la descripción del comportamiento de Portia en Windsor Terrace, es decir, a través del empleo efectivo del lenguaje Anna comenzó a ejercer su sutil y particular venganza sobre Portia: “Anna seeks power over Portia by defining her. And she defines with a vengeance.” (2)

En su búsqueda de poder sobre Portia, los comentarios de Anna Quayne -una de las muchas madres adoptivas forzadas, incómodas y reticentes que encontramos en la

narrativa de esta autora- sobre la personalidad de la joven huérfana eran tan negativos y a la vez tan poderosos que conseguían desestabilizar el frágil mecanismo de piedad y comprensión que el lector había montado en torno a Portia: “In ways, she is more like an animal” (DH:8); “She has made nothing but trouble since before she was born” (DH:10); “Is she a snake or a rabbit?” (DH:46); “What is she, after all? The child of an aberration, the child of a panic, the child of an old chap’s pitiful sexuality. Conceived among lost hairpins and snapshots of doggies in a Notting Hill Gate flatlet.” (DH:246)

Por su parte, a pesar de la sensación de abandono y rechazo por parte de Los Quayne que Portia indudablemente experimentaba, lo que inconscientemente deseaba era revivir con su madre sustitutoria la comunión perfecta que tiempo atrás había disfrutado con su madre biológica, Irene, con quien había compartido todo un mundo de percepciones y sensaciones satisfactorias. Para sugerir la intensidad de este anhelo de Portia, el narrador de *The Death of the Heart* se recreaba en prolongadas descripciones de los interminables paseos vespertinos que madre e hijas disfrutaban en diferentes ciudades europeas, caminando “... arm-in-arm in the dark ... pressing each other’s elbows ... and at nights had pulled their beds close together or slept in the same bed – overcoming, as far as might be, the separation of birth.” (DH:56)

Sin embargo, a pesar de que es posible observar un patrón básico en las relaciones materno-filiales que las protagonistas mantenían con sus diferentes modelos de madres, no todas las madres sustitutorias eran iguales en cada una de las novelas de Bowen. Algunas se mostraban abiertamente satisfechas con su propia identidad adulta, como era el caso de Mrs Kerr, en *The Hotel*, quien manifestaba sin reservas una enorme capacidad de autoestima: “I suppose it’s inconsistent of me. I’m not a Feminist, but I do like being a woman.” (H:21) En el otro extremo se encontraba Mrs Studdart en *Friends and Relations*, quien apenas podía reprimir un claro sentimiento de disconformidad con el papel social que le había correspondido representar, lo cual se proyectaba en el lamento por el tipo de vida que, según podía intuir, también su hija Laurel se vería obligada a llevar: “I wish there were something else she could be, not a woman ... I can’t bear life for her!” (FR:158)

Este contraste en las posturas vitales de dos de los personajes femeninos de sus primeras novelas permite detectar una ambivalencia básica generalizada en los personajes femeninos de su obra narrativa: la satisfacción e incluso complacencia en la representación de un determinado papel social de algunas de las mujeres protagonistas contrasta con la necesidad irreprimible que manifiestan otras de transgredir las normas

sociales y de romper con los patrones establecidos en la sociedad patriarcal dominante. Estas dos tendencias contrastadas pueden observarse en casi todos los personajes femeninos protagonistas y secundarios de sus novelas.

Pues bien, esta dualidad o ambivalencia desplegada por los personajes de Bowen es lo que justifica la existencia de un doble lenguaje femenino, fiel reflejo de esa actitud contradictoria con respecto al rol social tradicionalmente asignado y adoptado por la mujer en la sociedad occidental. Heather Ingman ha observado esta profunda contradicción y, en su opinión (3), esta ambivalencia propia de los personajes femeninos en las obras de Bowen resulta plenamente justificada porque aparece inscrita en una sociedad patriarcal en la que el papel social de las mujeres y las relaciones que éstas establecen entre sí están constantemente influidos y condicionados por los mensajes transmitidos por el discurso masculino dominante, lo cual determina una diferencia fundamental en su reacción, que puede ser de aceptación complacida o de rechazo total del sistema establecido.

Teniendo en cuenta que Bowen planteaba el tema de la búsqueda de identidad en términos de necesidad de autoconocimiento y de evolución emocional, nada hay más lógico que justificar la búsqueda por parte de las jóvenes protagonistas de un modelo femenino maduro y, por lo tanto, capaz de marcar unas pautas de comportamiento claras y satisfactorias que pudieran servir de impulso y motor para llevar a cabo esa maduración interior. Así, en *The Hotel*, Sydney trataba de imitar a Mrs Kerr en su búsqueda de claves para conjugar su evolución personal como mujer con su negativa interna a adoptar los estereotipos de esposa y madre abnegada, generalmente asociados con la condición femenina. Lo que Sydney admiraba en esta figura materna sustitutoria era, entre otras cosas, su habilidad para esquivar las convenciones sociales que arrinconaban a otras mujeres de su generación. Así lo explicaba la joven discípula: "... you know that to me the conventions don't seem to fit you ... You see, I'm not a mother and I don't know any mothers well." (H: 99) Sin embargo, a medida que avanzaba la narración, se hacía cada vez más evidente que Mrs Kerr carecía de capacidad para estimular cualquier desarrollo interior en Sydney porque en su aparente liberación existía un claro substrato de falsedad y artificio, difícil de ignorar incluso por su más rendida admiradora, la joven e inexperta Sydney:

"Sydney felt herself beaten back by something that in spite of nature's whole precedent she knew for a falsity; an imposture her immaturity sensed but could not challenge." (H: 99)

La generosidad que Mrs Kerr esperaba recibir de los demás en ningún caso podía ser correspondida porque ella era incapaz de amar y, por lo tanto, carecía de cualquier capacidad de entrega. Incluso los sentimientos maternales que mostraba hacia su hijo Ronald eran claramente postizos e insuficientes. Como cuando, viéndose enfrentada a la intensidad del deseo de su hijo por poseer un hogar en donde encontrar la protección necesaria para su desarrollo personal, ella respondía con frialdad: “How long is it, I wonder, since you and I have kept house? Perhaps I have deprived you of something? –I cannot feel that I have.” (H: 95) Habitualmente, a la necesidad filial de afecto ella respondía con evasivas, tratando de liberarse de los lazos afectivos que parecían querer aprisionarla: “He caught her hand, but she drew it away again.” (H: 256); “She tugged gently at a fold of her tea-gown on which he happened to be sitting and swept him away from her with a gesture.” (H: 257) Su egoísmo era tan profundo que la delataba y enseguida era detectado por todos los inquilinos del hotel: “She doesn’t seem to have taken any notice of him for years and now they go about all over the place like Romeo and Juliet. Of course, I dare say he makes a fearful fuss of her. These selfish mothers get the best of it all the way. I shall be a selfish mother.” (H: 156)

Como era predecible, Mrs Kerr tampoco parecía dispuesta a someterse al papel de viuda doliente que socialmente le correspondía tras haber perdido a su marido, el difunto Mr. Kerr. De hecho, su actitud se asemejaba más a la de una divorciada que a la de una viuda (H: 86) y eso la convertía en un personaje incómodo entre los demás veraneantes. Y, para empeorar las cosas, la admiración que provocaba en la joven Sydney resultaba extremadamente sospechosa para las otras damas: “I should discourage any daughter of mine from a friendship with an older woman. It is never the best women who have these strong influences. I would far rather she lost her head about a man.” (H: 85)

Apoyándose en esta y en otras afirmaciones, Jane Rule ha detectado un componente homosexual en la atracción que Sydney sentía por Mrs Kerr, y así lo ha manifestado, ampliando el análisis a otros personajes femeninos en *The Heat of the Day* y en *The Little Girls*, lo que ha permitido observar una característica propia y recurrente en las obras de esta autora: la simultaneidad y alternancia en las relaciones heterosexuales y homosexuales que mantienen los personajes de sus novelas: “Elizabeth Bowen’s work manifests a pattern she seems to see in life, lesbian experience bracketing the heterosexual experience of marriage and children.” (4) Esta interpretación de Jean Rule parece estar legitimada por la enorme cantidad de

referencias a esta y a otras relaciones entre mujeres que es posible encontrar en el propio texto de Bowen: “But if one makes a home for anybody one is still very much alone. The best type of man is no companion.” (*H*: 86), explicaba confidencialmente una de las damas del hotel; “Sydney is very much ... absorbed, isn’t she, by Mrs Kerr?” “I have known other cases of these very violent friendships. One didn’t feel those others were quite healthy” (*H*: 84), comentaba otra dama a sus contertulios; “You and I are supposed to assume, or to seem everyone to assume, that that man down in the garden could be more to either of us than the other.” (*H*: 95), expresaba abiertamente Sydney sin dejar resquicio para muchas dudas con respecto a la profundidad de sus sentimientos por Mrs Kerr.

En cualquier caso, lo cierto es que la atracción que los personajes femeninos en las obras de Bowen sentían por sus magnéticas protectoras era siempre presentada como un estado emocional –concretamente Sydney lo describía como “admiration, an exercise of the spirit” (*H*: 95)– que nunca dejaba traslucir componente sexual alguno, ni alusiones al posible atractivo físico que podría haber unido a los personajes femeninos.

En definitiva, la crueldad e indiferencia de Mrs Kerr apenas conseguían solventar el difícil dilema que Bowen planteaba en su primera novela: ¿hasta qué punto es posible para una mujer responder a las demandas sociales de abnegada madre y esposa mientras trata, al mismo tiempo, de mantener su individualidad? Dado que para la joven Sydney Mrs Kerr constituía el espejo en el que poder moldear su propia identidad, el egoísmo e indiferencia de ésta tuvieron el efecto de bloquear su capacidad de evolución y acabaron por condenarla a un estado de parálisis y pasividad letales: “She stood between Tessa and Mrs Kerr as inanimate and objective as a young girl in a story told by a man, incapable of a thought or a feeling that was not attributed to her, with no personality of her own outside their three projections upon her: Milton’s fiancée, Tessa’s young cousin, Mrs Kerr’s protégée, lately her friend.” (*H*: 242) Es profundamente irónico que precisamente sea Mrs Kerr, la mujer libre e independiente que había conseguido eludir la responsabilidad social impuesta por su condición de madre y esposa, quien haya condenado a Sydney a asumir el papel que convencionalmente le correspondía asumir dentro de la rígida estructura patriarcal.

El personaje de Mrs Kerr es importante por ser la primera de una larga lista de figuras maternas ineficaces, que no desean o no consiguen proporcionar a sus hijas, o a sus hijas adoptivas, el apoyo que éstas necesitan durante la etapa más crucial de su desarrollo afectivo. En un buen número de casos, antes que estas figuras sustitutorias,

tampoco las madres biológicas habían demostrado en vida ser capaces de proporcionar a sus hijas el apoyo necesario para su desarrollo interior. En *The Last September*, la ineficacia de Laura, la difunta madre de Lois, aparecía fugazmente retratada en los únicos testimonios que quedaban de su fugaz existencia en Danielstown, un dibujo esquemático y unos rápidos trazos garabateados en el cristal de una ventana, que no mostraban más que la impotencia histérica de una aburrida y solitaria joven:

“... she had written L.N.; L.N., and left an insulting drawing of somebody, probably Hugo. She had scrawled with passion.” (*LS*: 132)

En *The Death of the Heart*, el recuerdo de la inexperiencia social de Irene, la madre de Portia, en ningún caso podía ayudar a su hija a actuar con seguridad ante la inflexibilidad de las normas sociales vigentes en el medio social en el que estaba ahora obligada a desenvolverse: “Irene herself –knowing that nine out of ten things you do direct from the heart are the wrong thing, and that she was not capable of doing anything better – would not have dared to cross the threshold of this room” (*DH*: 56)

En la última novela de Bowen, *Eva Trout*, el recuerdo de la madre de Eva, muerta trágicamente cuando ésta apenas contaba dos meses de edad, se reducía a un gemido, al recuerdo borroso de un sonido gutural e inarticulado que, sin embargo, Eva parecía recordar con nitidez: “Motherless from the cradle.” “So I had thought. Yet –this you may not know, Mr. Ormeau? –she maintains she remembers hearing her mother shriek.” (*ET*: 39-40)

Silenciadas y anuladas, en las obras de Bowen las madres biológicas tendían a concentrarse en sí mismas, acumulando en su interior una fortaleza y una energía incapaces de materializarse. Mme Fisher, para quien la maternidad no era más que una forma de ejercer un poder que le había sido denegado en otros ámbitos, constituye uno de los ejemplos más terribles de energía negativa reprimida. Precisamente era Naomi, su hija en *The House in Paris*, quien explicaba: “I saw then that all her life her power had never properly used itself.” (*HP*: 183) Durante toda su vida Mme Fisher había ejercido sobre su hija y sobre las jóvenes extranjeras que alojaba en su casa parisina un poder sutil pero inconmensurable: “She asked no questions, but knew: she knew where you went, why, with whom and whether it happened twice. Though Paris was large, you were never out of her ken.” (*HP*: 103)

Sin embargo, el poder ejercido sobre su hija y sobre las otras jóvenes le había resultado claramente insuficiente para saciar su necesidad de dominio y, por esa razón, había optado por concentrar la fuerza imparable de su energía dominadora en Max

Ebhart, el único personaje masculino que tenía a su alcance, el único que podría ampliar su ámbito de influencia. Siguiendo la teoría Freudiana de que las madres transfieren a sus hijos la ambición que se han visto obligadas a reprimir en sí mismas, Mme Fisher buscaba realizarse personalmente en Max, abortando cualquier tentativa suya de reafirmación y bloqueando su independencia emocional. Al hilo de una reflexión de Max con respecto a su relación de dependencia con Mme Fisher –“Till this year, I have not tried to separate what she made me from what I am. From the first, she acted on me like acid on a plate ... as she saw me, I became.” (HP: 138)- Phyllis Lassner explica en su estudio crítico titulado *Elizabeth Bowen* que las figuras maternas en Bowen “... are *corrosive* – they function like acid, corroding the characters of others and themselves ... This expresses women’s rage at assuming responsibilities they cannot afford when they are left to uphold the traditional order abrogated by weak or absent men.” (5)

De la misma manera que Mme Fisher, Mrs Kelway en *The Heat of the Day* constituye un ejemplo claro de madre “corrosiva” y manipuladora, cuyo profundo conocimiento de la psicología de su hijo había provocado la anulación de la personalidad de éste y, finalmente, le había impulsado a la autodestrucción. Curiosamente, tanto Mme Fisher como Mrs Kelway carecían de un lenguaje claro, efectivo y capaz de facilitarles la comunicación con sus hijos y, por esa razón, el arma más eficaz empleada por ambas era el silencio. A este respecto, Lassner entiende que Mrs Fisher conocía a la perfección el efecto debilitador del silencio, y que lo empleaba con suma efectividad “... as revenge against the silent dependence of women.” (6) Sin duda alguna, también Mrs Kelway recurría al silencio para ejercer un poder doméstico infinito, lo que irremediamente limitaba la capacidad de su hijo Robert para establecer una comunicación fluida con sus semejantes, minando su confianza en el lenguaje y, en última instancia, en la comunicación: “What is repulsing you is the idea of “betrayal”, I suppose, isn’t it? In you the hangover from the word? Don’t you understand that all that language is dead currency?... Words, words like that, yes –what a terrific dust they still can raise in a mind, yours even.” (HD: 268)

Este recurso característicamente femenino a permanecer en silencio ha constituido un motivo frecuente de estudio para la crítica feminista. Puesto que la mayor parte de los personajes de la obra de Bowen son femeninos, es frecuente observar en su obra y en los estudios críticos sobre ella continuas referencias a los silencios de los personajes protagonistas y secundarios: Clare en *The Little Girls* recurría al silencio para esconder sus verdaderos sentimientos (LG:168), como también lo hacía Dinah,

testigo mudo del amor inconfesado entre su madre y el padre de Clare (LG:130); también Stella, en *The Heat of the Day*, disolvía sus sospechas en elocuentes silencios que perturbaban la confianza de Robert, su engañoso amante. (HD:191, 200) En esta última novela, el silencio era a menudo tan elocuente que era presentado por el narrador como una especie de “vocabulary.” (HD:187) Esta elocuencia de los silencios femeninos era especialmente frecuente en las sucesivas generaciones de damas angloirlandesas que habían habitado en Mount Morris, llenando cada una de las estancias de la enorme casa con sus silencios reprimidos.

A menudo, la pérdida repentina o la ausencia misteriosa de los progenitores era asimilada por los jóvenes protagonistas a través de un silencio prolongado e irreversible, lo cual condicionaba de manera definitiva su capacidad de autoexpresión. En *The Death of the Heart*, tras la muerte de ambos progenitores, la única herencia que Portia recibió fue el silencio, es decir, el desconocimiento absoluto y ahora definitivo sobre la verdadera historia de su nacimiento y de su primera infancia. De la necesidad de superar esta herencia de silencio derivaba su búsqueda incesante de una figura materna que rompiera ese silencio, lo cual le ayudaría enormemente a adquirir una identidad basada en hechos concretos y no en el doloroso sentimiento de nostalgia que a menudo se apoderaba de ella.

En ocasiones, el poder destructivo del silencio era tal que incluso conseguía objetivar a quien lo esgrimía, convirtiéndole en una especie de efigie o cadáver viviente. Este era el caso de Mrs Fisher que, postrada en su lecho de enferma, presentaba una imagen terrible de energía contenida y de lenguaje reprimido: “She lay, still only a little beyond surprise at this end to her, webbed down, frustrated, or, still more, like someone cast, still alive, as an effigy for their own tomb.” (HP: 47-8)

De lo cual se deduce que en la narrativa de Bowen, el ejercicio del poder materno llevado a sus últimas consecuencias invariablemente resultaba en la anulación física tanto de la madre como del hijo. Una vez más era Mrs Fisher quien, al personificar el arquetipo de madre devoradora evocado primero por Jung y posteriormente por su discípulo Neumann en *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (7), se apoderaba de la voluntad masculina de su hijo adoptivo y terminaba por inducirle al suicidio. Este proceso de apropiación de la personalidad del hijo era claramente explicado en *The House in Paris* por Naomi, la hija biológica de Mme Fisher:

“I saw then that Max did not belong to himself. He could do nothing that she had not expected; my mother was at the root of him. I saw that what she had learnt about you (Karen) and him pleased her, that she had pleasure in it in some terrible way ... “ (HP: 182-3)

Sin embargo, a diferencia del proceso destructivo desarrollado de forma unilateral por el arquetipo de Jung y Neumann, en las obras de Bowen el proceso de destrucción es recíproco. Como Heather Ingman explica en referencia a *The House in Paris*: “In Bowen’s novel the exercise of maternal power when pushed to the extreme is deadly to the mother as well as to the child.” (8) En efecto, la victoria de Mme Fisher sobre Max no le reportó satisfacción alguna, y su muerte no significó otra cosa que su propia destrucción interna:

“I saw then that evil dominated our house ... I saw then that all her life her power had never properly used itself, and that now that it had used itself she was like the dead, like someone killed in a victory.” (HP: 182-3)

Posteriormente, su hija Naomi fue quien se encargó de explicar la tendencia destructiva de su madre, de la cual ella tampoco permanecería indemne. Naomi Fisher, la abnegada hija de una madre dominante y egoísta, era una joven de personalidad masoquista, sumisa e insegura cuyo carácter se correspondía plenamente con el arquetipo de hija dominada descrito ampliamente por Jung (9): “She is content to cling to her mother in selfless devotion while at the same time unconsciously striving, almost against her will, to tyrannize over her, naturally under the mask of complete loyalty and devotion.” (10) En efecto, a través de sus ejercicios constantes de sumisión y abnegación absolutas Naomi dejaba traslucir una pugna por tiranizar, por someter a su vez a la madre tirana. Aunque en un principio pueda causar sorpresa, no es difícil interpretar la protesta de Mme Fisher tras una reprimenda de Naomi: “You see? ... I am under control.” (HP: 49)

Siguiendo el ejemplo de su madre, Naomi también había intentado moldear el futuro de Max y, tras la muerte de éste, el de su hijo Leopold, cuyo control estaba asegurado a través de la adopción de los Grant Moodys, una operación orquestada por Naomi. Su debilidad de carácter era claramente ficticia: “Under her unassumingness, Naomi had a will that, like a powerful engine started up suddenly, made everything swerve.” (HP:101) Finalmente, a pesar de su empeño por mantener el control de las vidas de Max y Leopold, Naomi no pareció haber aprendido correctamente la lección de su madre, puesto que toda su estrategia dominadora acabó demostrando ser

profundamente inestable e ineficaz. Desde las primeras páginas, sus agujas de tejer – según Neumann un símbolo inequívoco del papel dominador de la mujer en la sociedad occidental (11) - no parecían querer someterse a su control, deslizándose constantemente por entre sus dedos: “... one of Miss Fisher’s needles clattered on to the parquet and she dived after it: something had been too much.” (HP: 49)

Sin embargo, en esta novela no son solamente Mme y Naomi Fisher las únicas personalidades dominantes que acabaron por encontrar su propia destrucción. Como contrapunto al lado macabro exhibido por sus inquietantes personalidades, Mrs Michaelis, la madre de Karen, plantea un ejemplo mucho más realista, aunque no por ello menos efectivo, de poder materno ejercido hasta sus últimas consecuencias. En este nuevo caso de dominio materno, Mrs Michaelis representaba el poder ejercido por una madre que no solamente aceptaba sino que defendía con pasión las normas propias de la sociedad patriarcal, identificándose tan plenamente con los valores prescritos que se mostraba dispuesta a luchar por preservarlos incluso a riesgo de impedir la felicidad de su hija. Aunque de apariencia mucho más benévola, Mrs Michaelis actuaba como Mme Fisher al convertirse en una madre manipuladora y destructiva que, en este caso, destruía con amor y con comprensión. Si la atmósfera del domicilio parisino resultaba irrespirable porque estaba cargada de rencor y rabia reprimidas, el domicilio londinense de los Michaelis, de forma similar al de los Quayne en *The Death of the Heart*, se caracterizaba porque toda pasión estaba amortiguada, todo sentimiento era eficazmente controlado por Mrs Michaelis. Lo primero que ésta se había asegurado de tener bajo control eran sus propias emociones: “Mrs Michaelis had not wept for years, and never in the drawing-room” (HP: 126) y, por supuesto, esta fría dama esperaba que todos hicieran lo mismo. En un estado de alerta permanente, Mrs Michaelis se mostraba rápida y eficaz en mantener la estabilidad de sus valores y la solidez de su ámbito doméstico ante cualquier amenaza externa. Como habían hecho los Naylor en *The Last September*, de nuevo la táctica era ignorar el problema, negándose a reconocer la interferencia de una realidad no deseada y desactivando con ello la fuerza de los acontecimientos: “She had made me lie for a week. She will hold me inside the lie till she makes me lose the power I felt I had.” (HP: 174) Tampoco aquí la postura de Bowen mostraba fisura alguna en la presentación de la despiadada tiranía de una madre empeñada en preservar los valores sociales establecidos, aun a costa de la felicidad de su propia hija:

“Karen saw what was ruthless inside her mother. Unconscious things – the doors, the curtains, guests, Mr Michaelis –lent themselves to this savage battle for peace. Sun on the hall floor, steps upstairs in the house had this same deadly intention not to know.” (HP: 173)

Emulando la actitud de Lady Naylor en *The Last September*, cuando las circunstancias hicieron imposible ignorar la realidad, la reacción inmediata de Mrs Michaelis fue infravalorar la importancia de los acontecimientos, negándole a Karen la posibilidad de mantener una opinión personal, impidiéndole en definitiva formarse una identidad opuesta a la suya. El silencio, fiel aliado del amor materno, se convertía nuevamente en el arma más eficaz para combatir el influjo de la presencia de Max en sus vidas. Karen, perfectamente consciente de las tácticas de su madre, se lamentaba de su dureza:

“Love is obtuse and reckless; it interferes. But when mother does not speak it is not pity or kindness; it is worldliness beginning so deep down that it seems to be the heart.” (HD: 174)

Tras la muerte de Max, tras haber estorbado sistemáticamente el proceso de maduración y autodeterminación de su hija, Mrs Michaelis se entregó con pasión a la tarea de reestablecer la armonía doméstica:

“... in these weeks since the telegram she had, as a mother, risen to her full height, wrapping up in gentleness and in a comprehension that sometimes came too close.” (HP: 178-9)

Como en el caso de Mme Fisher, el esfuerzo por proteger a su hija y mantenerla inscrita en el código de convenciones sociales acabó con la relación filial que las unía y derivó en la destrucción de la incipiente personalidad de la hija y en la muerte de la madre. Así pues, a diferencia del arquetipo de madre devoradora defendido por Jung y Neumann, que se caracteriza por ejercer un poder ilimitado e indestructible en el subconsciente colectivo, en la narrativa de Bowen el poder materno era siempre limitado y, a menudo, autodestructivo. Las madres manipuladoras de la narrativa de Bowen son víctimas y verdugos de su propio afán de control. En opinión de Ingman, tanto las madres como las hijas son víctimas porque permanecen claramente atrapadas en las convenciones propias de una sociedad claramente patriarcal: “... more clearly than Rose Macaulay, Bowen shows the way in which mothers are trapped in the patriarchal text.” (12)

En efecto, la reacción de Mrs Michaelis ante la noticia del inesperado embarazo de Karen se inscribía plenamente en el código social propio de la tradición occidental, en la que el papel de la madre había sido siempre preservar y, en su caso, restablecer el prestigio social de la familia. Para Bowen, sin embargo, el poder materno era claramente limitado porque destruía la relación materno-filial y, en última instancia, porque traía consigo la anulación física de la misma madre. Junto con las anteriores, existen otras figuras maternas de menor relevancia argumental, cuyo poder destructivo es obviamente ineficaz y limitado. Tal es el caso de Lady Naylor en *The Last September* y de Lady Waters en *To the North*. En la primera de ellas, la energía empleada por Lady Naylor para disuadir a Lois de la validez de su compromiso con Gerald resultaba malgastada porque, poco tiempo después, el joven soldado caía muerto en una emboscada tendida por los independentistas irlandeses. Por su parte, la entrometida Lady Waters no conseguía otra cosa más que enredar sus propios planes, terminando por ser la causante indirecta de las dos muertes con las que acaba la obra. Incluso el ámbito de poder de la terrible Mrs Kelway era tremendamente limitado, puesto que se circunscribía al ámbito estrictamente doméstico:

“It was the indoors she selected, she consecrated ... this was a bewitched wood. If her power came to an end at the white gate, so did the world.” (HD: 110)

En contraste con todas ellas, también es posible encontrar en la narrativa de Bowen ejemplos de madres rebeldes, que se negaban a representar el papel social que tradicionalmente les había sido asignado y que, sin embargo, no se convertían en madres devoradoras. Estas figuras maternas se caracterizaban porque padecían una resistencia psicológica interna que les impedía desenvolverse libremente y asumir su responsabilidad como madres. Este era el caso de Karen Michaelis, quien en *The House in Paris* representaba el doble papel de hija de Mrs Michaelis y de madre de Leopold, y cuyo desarrollo vital como personaje debe ser entendido como un penetrante estudio de su autora sobre la psicología femenina, particularmente sobre la complejidad de la respuesta de la mujer moderna a las exigencias impuestas por una maternidad no deseada. En opinión de Ingman, Bowen se adelantó a su tiempo en la actitud desmitificadora de la imagen romántica de maternidad satisfactoria presentada por los medios de comunicación de su época. (13) Con ello también anticipaba al trabajo de algunas psicoanalistas, como Helene Deutsch, quien en 1944 comenzó a publicar una serie de estudios sobre las diferentes etapas del desarrollo de la personalidad femenina.

(14) Concretamente en el segundo volumen, al analizar la complejidad psicológica de las diferentes actitudes de la madre soltera, Deutsch explicaba que “... a hateful protest against the mother often contains revenge tendencies, and when a young girl becomes ... an unmarried mother, she often fulfills a fantasy.” (15)

En efecto, a través del análisis de la personalidad de los personajes de Leopold, Karen y Mrs Michaelis, *The House in Paris* permite a Bowen explorar la tendencia filial a forjar la personalidad propia a partir del modelo impuesto por la madre, un proceso claramente imitativo que convive y se asocia con la tendencia incontrolable a rebelarse contra la misma autoridad materna que inconscientemente trata de imitar. Los personajes de Leopold y Karen claramente recrean en sí mismos la necesidad de identificación del hijo con la figura materna, mientras que el personaje de Karen, además, ejemplifica la tendencia a la rebelión filial.

Resulta muy significativo que, durante la primera parte, Leopold careciera de identidad propia al no disfrutar de la presencia estabilizadora de su madre. Henrietta, la primera figura femenina importante en la vida del niño, inmediatamente se convirtió en “his first looking-glass.” (HP: 34-5) El proceso madurativo de Leopold solamente pudo comenzar más tarde, en el momento en que empezó a comprender y a asumir la inoperancia de la identificación idílica que había mantenido con su madre - “She’s the same as me” (HP: 59)-, reconociendo entonces la individualidad e independencia de ella:

“She was not, then, the creature of thought. Her will, her act, her thought spoke in the telegram ... So she lived outside himself; she was alive truly.” (HP: 194).

En la segunda parte de la novela, la relación de Karen con su madre seguramente sirvió a Bowen para explorar hasta qué punto la capacidad de Karen para asumir la maternidad se vió claramente determinada por la relación materno-filial que había mantenido con Mrs Michaelis durante su infancia y su primera juventud. La actitud de ambivalencia representada por Karen -quien quiere y a la vez deplora ser como su madre, es decir, quien desea y teme ser algo más que una mujer- acabó por configurarse durante su viaje a Irlanda, en su confrontación con Aunt Violet, un personaje importante porque planteó a Karen un modelo femenino diferente:

“... having been so much a woman all through her own life, had she hoped her niece might be something more? Her open-minded questions touched a spring in Karen that young people dread: all your youth you want to have your

greatness taken for granted; when you find it taken for granted, you are unnerved.” (HP: 85)

Aunt Violet actuó de revulsivo porque obligó a Karen a tomar conciencia de la docilidad con que la joven se estaba adaptando a los planes de futuro previstos por su madre. La concepción de Leopold podría así entenderse en la novela como un acto de rebeldía de Karen y, a partir de su nacimiento, su presencia se constituía en prueba permanente de ese acto de rebelión filial. De tal manera que, en esta novela, la maternidad es entendida como una sublevación contra el mundo de la madre. Por eso, una vez que comenzó a sentir pánico por los efectos de su disidencia y se mostró dispuesta a someterse a las normas impuestas por los de su clase, Karen tuvo que rechazar a su hijo Leopold, la prueba palpable de ese intento de rebelión fallido. Este rechazo del hijo pudo estar motivado fundamentalmente por el temor de Karen a enfrentarse con la parte más apasionada de sí misma, la parte rebelde que consiguió finalmente someter al unirse a Ray Forrestier.

En este sentido, no puedo compartir la opinión de Lassner (16), quien entiende que lo que Karen rechazaba al abandonar a Leopold era la experiencia de la maternidad en sí misma. Como Ingman, entiendo que no existe rebelión alguna en la actitud de Karen al no responsabilizarse de su maternidad, sino más bien una muestra de pleno sometimiento al orden establecido. Creo que, según aparece planteado en *The House in Paris*, la verdadera rebelión hubiera pasado por asumir su condición de madre y los costes sociales añadidos, algo perfectamente improbable en un miembro de su clase. La parálisis emocional sufrida por esta digna hija de los Michaelis ante la inminencia de una maternidad no convencional surgió precisamente porque se sentía incapaz de ignorar la influencia materna. Por esa razón Karen, educada bajo la ferrea vigilancia de su madre, acabó por emplear la misma estrategia de lucha que ella, el silencio: “The husk of silence round him was complete.” (HP: 219) Desde mi punto de vista, lo que realmente ocurrió es que Leopold se convirtió en catalizador de los impulsos emocionales de odio y rechazo, que en principio no iban dirigidos personalmente hacia él sino que más bien pretendían anular el acto mismo de rebelión que su nacimiento representaba.

Finalmente, a diferencia de lo defendido por Lassner, entiendo que esta obra presenta claras contradicciones con el discurso feminista imperante porque finalmente pone la resolución del conflicto en manos de Ray Forrestier, el marido de Karen. Este personaje masculino, por el hecho de ser un claro representante de la sociedad patriarcal

y además por no ser el padre natural de Leopold, resultó ser el único capaz de mantener la distancia emocional necesaria para encontrar la solución al conflicto planteado por Karen, ya que ella se encontraba paralizada por la excesiva carga emocional con que afrontaba la situación planteada.

Por su parte, Leopold, quien en la primera parte demostraba tener graves problemas para disociar las fantasías sobre su madre de la personalidad real de ésta, en la tercera parte no parecía tener dificultad alguna para entender que Ray, su padre adoptivo, era poseedor de una personalidad individual, clara y perfectamente definida. Como explica el narrador: “He was made conscious of someone’s being consciously other than Leopold.” (*HP*: 222-3)

Lo verdaderamente importante es que Bowen compartía con Helene Deutsch y con otras psicoanalistas del periodo de entreguerras, por una parte, su preocupación por explorar los riesgos que conllevaba confinar a la mujer al ámbito de la vida doméstica y, por otra, su interés por analizar los problemas inherentes a la maternidad deseada o no deseada. Porque, a través de *The House in Paris*, Bowen parecía interesada en cuestionar la veracidad de la idea tradicionalmente aceptada y persistentemente extendida por los medios de comunicación de su época de que toda mujer, por el hecho de serlo, debía estar naturalmente preparada para asumir los costes emocionales de la maternidad.

Por otra parte, en sus retratos de mujeres modernas que rechazaban la maternidad, Bowen se desmarcaba claramente de las corrientes feministas más influyentes de su tiempo. Como explica Ingman (17), tanto las psicólogas feministas norteamericanas representadas por Chodorow, como sus colegas francesas representadas por Irigaray y Kristeva sistemáticamente exponían en sus análisis un tipo de psicología femenina que buscaba romper sus barreras emocionales, centrando su desarrollo personal en la búsqueda de nuevos cauces de relación con los demás. Por contraste, en las obras de Bowen las mujeres fuertes e independientes –Mrs Kerr, Lady Naylor, Anna Quayne– son precisamente las que evitan toda implicación emocional con sus semejantes y tratan de mantener bien claras las barreras entre su individualidad y el mundo que les rodea. Sin embargo, a pesar del distanciamiento que su personalidad independiente les impone, parece inevitable que estas mujeres atraigan la admiración de las más jóvenes. Invariablemente, éstas se encuentran cegadas por su magnetismo y buscan en las mujeres maduras el modelo a seguir para efectuar con éxito su transición a la edad adulta.

Como Bowen demostraba en *The Death of the Heart*, Anna Quayne representaba otro ejemplo de madre cuyo temor a asumir los costes emocionales de la maternidad le impedía en primer lugar procrear y, en segundo lugar, responder a las demandas emocionales de Portia, su hija adoptiva, cuando ésta se veía obligada a dar sus primeros pasos en el aprendizaje social. La intensa simbiosis que Portia había mantenido tiempo atrás con Irene, su madre natural, y su alejamiento continuado del modo de vida burgués la habían mantenido completamente al margen de las tendencias sociales de su época:

“Untaught, they had walked arm-in-arm along city pavements, ... Seldom had they faced up to society –when they did, Irene did the wrong thing, then cried.” (*DH*: 56)

A pesar de su ineptitud social, Portia era consciente de que, según la terminología empleada por Lacan (18), debía abandonar definitivamente la relación simbiótica con su madre y entrar en el mundo del padre, es decir, debía penetrar en el mundo del lenguaje simbólico y de la civilización. Seguramente no fue casual que Mr Quayne encomendara a través de una carta el cuidado de Portia a Thomas y a Anna Quayne, convirtiéndoles desde ese momento en sus padres adoptivos. La carta de Mr Quayne –que indudablemente representaba la incursión del lenguaje simbólico en la relación preedípica que Portia había mantenido con Irene- constituyó la primera fractura de esa unión simbiótica con la madre biológica que acabaría por romperse definitivamente con la muerte de ésta.

Una vez instalada en el mundo civilizado de Windsor Terrace, lo primero que Portia hizo fue buscar la manera de sustituir a su madre ausente por el lenguaje simbólico, por eso comenzó a escribir un diario. Recurriendo una vez más a la terminología de Lacan, al esgrimir la pluma Portia dio el primer paso para abandonar definitivamente la relación preedípica que había mantenido con su madre y comenzó simbólicamente a doblarse a la ley del padre. En términos teóricos, este primer estadio madurativo solamente puede materializarse si el hijo se ha hecho plenamente consciente de que no tiene otra alternativa más que la de asumir la necesidad de adquirir el lenguaje y entrar así a formar parte del orden simbólico.

Con una voluntad evidente de penetrar en el orden simbólico, Portia inició su aproximación a Anna, a quien Ingman denomina “the patriarchal mother.” (19) Como ocurría con otros personajes femeninos de obras anteriores –Mrs Kerr, Lady Naylor y Mrs Michaelis, entre otras-, Anna Quayne había aceptado voluntariamente las convenciones sociales, asumiendo el papel que la sociedad le había asignado e incluso

adaptando voluntariamente su personalidad al modelo femenino socialmente impuesto. Esta aceptación quedaba plenamente patente en la primera escena, en la que Anna gustosamente adaptaba su comportamiento a la opinión que St Quentin mantenía sobre el carácter de las mujeres de su clase y de su generación:

“... she had this little way of travestying herself and her self-pities, till the view she took of herself, when she was with him, seemed to concert exactly with the view he took of her sex.” (*DH*: 8)

Portia, sin embargo, encontraba prácticamente imposible plegarse a unas convenciones familiares y sociales que le resultaban completamente extrañas y, añorando la sencillez de una relación silenciosa con su madre biológica, se encontraba continuamente enfrentada a las mil y una sutilezas que ordenaban la vida cotidiana en Windsor Terrace. A partir del primer momento se inició una lucha de poder entre "madre" e "hija", ya que cada una intentaba imponer las normas de su propio lenguaje. Tras numerosas y dolorosas confrontaciones, fue finalmente Portia quien pareció convencerse de que era precisamente Anna quien únicamente podría ayudarla a interpretar correctamente los jeroglíficos sociales que se vería obligada a descifrar a partir de entonces.

Justamente antes de alcanzar este convencimiento, al final de su estancia en Waikiki, Portia había tenido un sueño simbólico que le había permitido dejar de juzgar tan duramente a Anna o al menos, de manera similar a lo aprendido por la sabia Portia del texto shakespeariano, le había ayudado a equilibrar su sentido de la justicia con un saludable ejercicio de compasión. A partir de este momento climático en Waikiki, Portia inició el proceso de separación que supuso el final de su etapa preedípica y el inicio de una nueva etapa de desarrollo simbólico esencial para su particular proceso de maduración interior.

En consecuencia, recordando los cambios experimentados por Leopold en su relación con su madre biológica, de una vez por todas Portia dejó de proyectar sus deseos y necesidades emocionales en la figura de su madre adoptiva y empezó a reconocer en ella a una persona con derecho a desarrollar una voluntad y unos sentimientos propios. Desde una perspectiva psicoanalítica (20), se considera que la necesidad de reconocimiento mutuo, es decir, la necesidad de reconocer y de sentirse reconocido por el otro, es un paso de importancia vital en el proceso madurativo del ser humano. Al reconocer el derecho de Anna a mantener su propia independencia, Portia

demostró estar definitivamente preparada para iniciar su particular proceso madurativo, es decir, para adquirir su propia independencia emocional.

En la última parte de *The Death of the Heart*, prácticamente todos coincidían en que, desde su despiadada candidez, Portia había juzgado muy duramente a Anna y a sus amigos. Así lo expresaba Eddie, quien consideraba que Portia era “... innocent to the point of deformity”, que poseía “a completely lunatic set of values, and a sort of unfailing lunatic instinct”, cuyos efectos eran devastadores porque le hacían sentir que “... you (are) trying to put me into some sort of trap.” (DH: 282) Porque, siguiendo el ejemplo de Mattchet, quien desde tiempo atrás se había erigido en juez y oráculo del pasado, Portia había amenazado con convertirse en el terrible espejo del presente, exponiendo a Anna y a sus amigos a sus propias mentiras y ruindades. Eddie fue quien primero insistió en la necesidad de transigir, –“My God we’ve got to live in the world” (DH: 282)- pero finalmente fue St. Quentin quien tuvo que asumir la tarea de hacer comprender a Portia que no siempre es posible representar la realidad de manera objetiva y que, con el fin de poder negociar nuestro puesto en la sociedad, es imprescindible hacer concesiones, tratar de comprender y esforzarse por admitir las debilidades humanas:

“... if one didn’t let oneself swallow some few lies, I don’t know how one would ever carry the past.” (DH: 249)

Su aprendizaje social se completó cuando Portia aprendió a negociar con el mundo en el que a partir de entonces estaba obligada a vivir y, en la última parte de la obra, incluso se mostró realmente dispuesta a alcanzar un consenso con Anna y Thomas Quayne, sus padres adoptivos. Por su parte, Anna también debió aprender a transigir y acabó por aceptar la posición de Portia como heredera de Windsor Terrace, entendiendo que la solución no sería en ningún caso ni fácil ni definitiva: “I shall always insult her; she will always persecute me.” (DH: 313)

Con *The Death of the Heart* de nuevo Bowen pareció adelantarse a su tiempo al predecir la tendencia actual a flexibilizar la postura materna en la lucha de poder materno-filial que incesantemente se produce en el seno de cada familia moderna. Sin apenas precedentes en la literatura de su época, Bowen expuso la necesidad de renegociar los papeles sociales de madres e hijas con el fin de alcanzar un compromiso entre ambas, una fórmula de convivencia en el ámbito familiar que posteriormente pueda ser trasladada al ámbito de las relaciones sociales. Así lo entiende Ingman, quien

subraya la capacidad precursora de Bowen con respecto a los cambios familiares y sociales propios de la era moderna:

“Uniquely in Bowen’s work, the mother figure voluntarily renounces some of her power and, unusually for literature of this period, the daughter has in some small way changed the life of the mother. The needy daughter has written herself into a story and the resisting mother has in the end responded. Together mother and daughter have renegotiated the text of their relations.” (21)

Sin embargo, aunque claramente innovador, el análisis de Bowen que puede interpretarse a través de *The Death of the Heart* no parece subversivo desde una perspectiva feminista porque, dentro del compromiso materno-filial propuesto, Anna no muestra a Portia las claves para ignorar las pautas de comportamiento propias de una sociedad patriarcal, sino que más bien le muestra la manera de adaptarse a ellas, de asumirlas como propias y adquirir, a través de ellas, un mayor poder social. Además, teniendo en cuenta la importancia que Bowen concedió siempre al poder de la escritura, no es extraño que Portia experimentase por vez primera la capacidad de ejercer poder a través de su diario, por medio del cual consiguió desestabilizar el equilibrio artificial que ordenaba la vida en Windsor Terrace.

Lo que Bowen tampoco parece ignorar es que no es posible adquirir poder sin tener que pagar algo a cambio. La contrapartida, en el caso de Portia, tuvo unos costes emocionales tremendamente importantes. Porque no hay que olvidar que durante su evolución emocional y durante su proceso madurativo social, Portia había tenido que sacrificar dos componentes fundamentales de su identidad: por un lado su inocencia y, por otro, los numerosos recuerdos de la intensa relación que había mantenido con su madre biológica. En términos psicoanalíticos, Portia había tenido que olvidar la relación preedípica o simbiótica propia de la etapa de infancia. La pérdida de la inocencia –“the death of the heart”- experimentada por Portia se puso plenamente de manifiesto cuando, tras su huida de Windsor Terrace, Portia atentó cruelmente contra el sentimentalismo de otro personaje igualmente inocente, Major Brutt, revelándole la crudeza de su relación con los Quayne y, con ello, repitiendo el cruel comportamiento que Eddie y St Quentin habían tenido con ella.

No cabe duda de que la pérdida de la inocencia en las obras de Bowen es siempre irreversible –“This can’t happen again” (*DH*: 292)- y además es la condición indispensable para posibilitar los compromisos sociales que todo sujeto debe adquirir con el mundo que le rodea. Concretamente, el primer compromiso que Portia se mostró

dispuesta a adquirir consistió en proponerse en matrimonio a Major Brutt, convencida de que encontraría en esa sorprendente unión el consuelo necesario para olvidar el desengaño amoroso sufrido con Eddie. Esta curiosa proposición de Portia tuvo un significado añadido porque fue una réplica exacta del compromiso adquirido por Anna años atrás cuando, tras sentirse abandonada por Pidgeon, había aceptado el consuelo de un matrimonio de conveniencia con Thomas Quayne. Sin duda, ésta era la prueba de que Portia ha perdido definitivamente su inocencia: por primera vez Portia trataba de imitar el comportamiento social de su madre adoptiva.

En cuanto a la segunda condición indispensable para adquirir una parcela de poder en el orden establecido, basada en la necesidad de olvidar la estrecha relación con la madre, lo que en términos psicoanalíticos se define como traición a la unión preedípica o simbiótica, Portia contó con la ayuda inestimable del tiempo para conseguir ese olvido liberador:

“Portia was learning to live without Irene, not because she denied or had forgotten that once unfailing closeness between mother and child, but because she no longer felt her mother’s cheek on her own ... or smelled the sachet-smell from Irene’s dresses.” (*DH*: 148)

La postura del narrador, y seguramente la de Bowen, es también inequívoca al constatar la importancia de asumir el coste emocional que el olvido de la unión preedípica significa:

“The heart may think it knows better: the senses know that absence blots people out ... We desert those who desert us; we cannot afford to suffer; we must live how we can.” (*DH*: 148)

Evidentemente, a pesar de la ayuda inestimable del tiempo, no todos los personajes femeninos deseaban o conseguían alcanzar semejante compromiso. En los casos en que existía una incapacidad insuperable para transigir, los resultados fueron la locura, el silencio o la muerte. En *The Heat of the Day*, por ejemplo, Cousin Nettie encontró en su particular “locura” una excusa eficaz para inhibirse de su responsabilidad como matriarca perpetuadora de la tradición familiar. En esa misma obra, la incapacidad de Louie para adquirir compromisos sociales no era, como en el caso de Nettie, voluntaria sino derivada de su dificultad para dominar el lenguaje –“I have no words.” (*HD*: 145) Esa circunstancia es lo que finalmente la impulsó a regresar al seno materno, es decir, a tratar de encontrar su hogar de la infancia en Kent, en donde parecía dispuesta a recrear junto a su hijo recién nacido la misma relación que había

mantenido con su madre, y que todavía hoy añoraba: “At home where I used always to be there never used to be any necessity to say.” (*HD*: 246)

Por su parte, aunque Eva Trout parecía dispuesta a abandonar el silencio impuesto en el que había vivido inmersa durante sus años de infancia, un silencio que posteriormente replicó durante los años de relación simbiótica con Jeremy, jamás consiguió alcanzar su objetivo. Tras un primer intento fallido de aceptación del poder del lenguaje a través de su relación con Iseult Smith, Eva parecía decidida a aceptar el obligado compromiso social que garantizaría su integración. Su aceptación del lenguaje simbólico –“She was ready to talk” (*ET*: 188)- y su voluntad de formalizar socialmente una unión simbólica con Henry Dancey demostraban su decidida voluntad de compromiso. Sin embargo, en su entusiasmo amoroso, Eva fue incapaz de advertir los signos evidentes de traición y abandono que experimentaba Jeremy, su hijo adoptivo- “She had not computed the cost for him of entry into another dimension.” (*ET*: 189)-, circunstancia que pagó con su propia muerte. Este desenlace final de la última novela de Bowen tiene una trascendencia indudable y añade unas enormes dosis de pesimismo a su testamento literario porque a diferencia de Portia, quien conseguía liberarse de su inocencia a través de su diario, es decir, a través de la escritura, Eva moría sin haber conseguido vencer su incapacidad para comunicarse, es decir, sin conseguir dominar el lenguaje. Sus últimas palabras así lo atestiguan:

“Constantine,” asked Eva, “what is concatenation?” (*ET*: 268)

Ese forcejeo permanente de Eva con el lenguaje afectó de una u otra forma a la mayoría de las protagonistas de las obras de Bowen, tanto si habían como si no habían conseguido asumir su compromiso social. De tal manera que Emmeline, en *To the North*, un personaje mucho más sofisticado que Louie en *The Heat of the Day*, compartía con ella su insatisfacción por las limitaciones del lenguaje: “Perhaps some day words will be different or there will be others.” (*TN*: 117) Por su parte, Naomi Fisher en *The House in Paris*, profundamente afectada por el uso restringido del lenguaje al que se había visto sometida desde niña por el afán dominador de su madre, todavía demostraba tener graves dificultades para dominarlo:

“Often when she spoke she seemed to be translating, and translating rustily. No phrase she used was what anyone could quite mean; they were doubtful, as though she hoped it would do.” (*HP*: 19)

Finalmente, parece claro que en las obras de Bowen las hijas no poseen otra alternativa más que la de asumir el compromiso social que les corresponde, porque

solamente en el orden simbólico, es decir, solamente en el ámbito social, el sujeto puede formarse una identidad individual estable. Bowen parece insinuar que la mejor arma para asumir satisfactoriamente la pérdida de la unión preedípica con la madre y penetrar en el ámbito social es el empleo del lenguaje, porque solamente a través de las palabras puede el ser humano evocar y articular esa y otras pérdidas y, por tanto, puede ser capaz de neutralizarlas.

4. La fuerza de los personajes estáticos: tratamiento literario de los paisajes, lugares, edificios y objetos.

“Characters operating *in vacuo* are for me bodiless” (MT: 282)

“The land outside Bowen’s Court windows left prints on my ancestors’ eyes that looked out: perhaps their eyes left, also, prints on the scene? If so, those prints were part of the scene to me.” (BC: 451)

“Furniture, amorphous in the distance, was uncertainly lit by a standard lamp –which off in a corner, out of the perpendicular, had the air of a street lamp arriving in a ghost city.” (ET:96)

La asignación de un capítulo al análisis de los emplazamientos más característicos en las obras de Bowen, centrando el estudio en la clasificación de los elementos del paisaje, edificios y objetos que más insistentemente son descritos en sus narraciones, se justifica por la percepción de que los personajes de sus obras se mueven y actúan en un espacio escénico concreto y bien definido, en el que abundan los objetos diseñados para sugerir y transmitir el significado de cada episodio y que en ocasiones están dotados de la entidad suficiente para definir la totalidad del contexto narrativo.

Es evidente que el paisaje, los edificios y los objetos surgían primero en la sensibilidad de Bowen, antes incluso que los personajes, el argumento o la acción, como así lo manifestaba esta escritora en el prólogo a una selección de relatos suyos publicados en 1959:

“On the whole, places more often than faces have sparked off stories. To be honest, the scenes have been with me before the characters –it could have seemed to me, even, one or twice, as though the former had summoned up the latter. I do not feel, necessarily, that this is wrong: a story must come to life in its own order.” (MT: 129)

Con respecto a este tema, en *Pictures and Conversations* Bowen reflexionaba en profundidad sobre los rasgos más característicos de su obra y, en el apartado denominado “*Places*”, mostraba su sorpresa por la apatía generalizada con que algunos críticos literarios contemporáneos habían contemplado los emplazamientos y la ambientación de sus obras:

“Few people questioning me about my novels, or my short stories, show curiosity as to the places in them. Thesis-writers, interviewers or individuals I encounter at parties all, but all, stick to the same track, which by-passes locality. On the subject of my symbology, if any, or psychology (whether my own or my characters’), I have occasionally been run ragged; but as to the where of my stories, its importance in them and for me, and the reasons for that, a negative apathy persists.” (MT: 281-2)

Doce años después, Clare Hanson pareció hacerse eco de la trascendencia de este comentario y publicó un clarificador artículo basado en algunos de los relatos cortos de Bowen, que tituló “*The Free Story*”. (1) Junto con unas interesantes disquisiciones sobre el estilo de algunos de sus mejores relatos, el artículo demuestra que Hanson es plenamente consciente de dos elementos fundamentales en la narrativa de esta autora: el marco social en el cual se inscriben sus personajes y la ambientación atmosférica que domina los textos. (2) Estos dos elementos característicos de su narrativa marcan una diferencia fundamental entre la narrativa de Bowen y la de otros miembros de su generación, como en el caso de su coetánea Katherine Mansfield, para quien la ambientación social de sus relatos carecía de especial trascendencia. En esta misma línea crítica, Alfred Corn (3) entiende que la literatura de Bowen no comparte la tendencia propia de algunos escritores contemporáneos suyos que tienden a obviar los detalles escénicos y prefieren centrarse exclusivamente en el contenido conceptual elegido para su argumentación. Lejos de esta tendencia eminentemente conceptual, en su opinión: “Bowen is all perception. Reading her you realize you have never paid close enough attention to places or persons, the mosaic of detail that composes the first, or the voices and gestures that reveal the second.” (4)

Por su parte, como prueba de la trascendencia creciente que para ella iban adquiriendo los escenarios en donde centraba sus narraciones, Bowen volvía a tratar este tema años después en *The Mulberry Tree*, en donde confesaba que del vigor de las descripciones de los espacios y objetos en las obras de sus autores predilectos dependía la verosimilitud de las situaciones vividas por los personajes:

“As a reader, it is to the place-element that I react most strongly: for me, what gives fiction verosimilitude is its topography.” (MT: 282)

Así mismo, a pesar de su avidez lectora, Bowen no dudaba en admitir su incapacidad para involucrarse en cualquier clase de ficción literaria si el emplazamiento,

la ambientación y las circunstancias topográficas descritas resultaban indeterminadas, abstractas o demasiado generalizadoras:

“No story gains absolute hold on me (which is to say, gains the required hold) if its background –the ambience of its happenings –be indefinite, abstract or generalised.” (*MT*: 282)

Como consecuencia de este intenso interés topográfico, es frecuente observar que los lugares en los que transcurre la acción de sus novelas no son solamente el escenario de los hechos acontecidos sino que además desarrollan una capacidad simbólica fundamental en la obra de Bowen. Así lo testifica *Bowen's Court* (1942), la extensa biografía familiar que Bowen acabó de escribir justamente antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial. En ella, la enorme casa familiar cuyo nombre da título a la obra es el símbolo de una forma de vida pasada, la de la minoría angloirlandesa, y representa, ante todo, su particular modo de entender la existencia en comunidad con los de su grupo y con su pasado. (5) Además, según confesaba Bowen en el epílogo, la paradoja implícita en el hecho de centrar su obra en una gran casa perteneciente a los miembros de un grupo históricamente minoritario, y de publicarla además en un momento histórico en el que la idea de propiedad parecía estar más amenazada que nunca, terminó por convertirse en un proceso profundamente clarificador para la propia autora:

“I have taken the attachment of people to places as being generic to human life, at a time when the attachment is to be dreaded as a possible source of too much pain ... but all this –the disparity or contrast between the time and the subject- has only acted to make it more important to me. I have tried to make it my means to approach a truth about life.” (*BC*:454)

Bowen's Court –la autobiografía familiar de los Bowen que Richard Gill calificó como “a labor of love” (6) - pertenece, también en opinión de Gill, a dos tradiciones literarias de enorme trascendencia en la literatura inglesa. Por un lado, esta extensa obra autobiográfica siguió una tradición característicamente angloirlandesa -en la que pueden incluirse obras como *Retrospections 1770-1789*, de Dorothea Herbert, *The Real Charlotte* (1894), de Somerville and Ross, *Castle Rackrent* (1800), de Maria Edgeworth y *The Big House of Inver* (1925), de Edith Somerville-, que conjugaban la evocación de lo que Seamus Deane posteriormente denominó “the Big House life” (7) con la descripción más generalizada del estilo de vida propio del grupo social denominado *the*

Ascendancy, históricamente asociado a estas casas y a las tierras que se extendían en torno a ellas.

Por otro lado, *Bowen's Court* puede igualmente entenderse mejor en asociación con una serie de novelas publicadas durante los años centrales del siglo XX -*Between the Acts* (1941), de V. Woolf o *Brideshead Revisited* (1945), de E. Waugh, entre otras- que comparten el impulso reevaluador de la relación entre presente y pasado a través del análisis y la recreación del modo de vida desarrollado por un determinado grupo social en una enorme casa de campo británica o irlandesa.

En cualquier caso, además de constituirse en una crónica fiel y detallada de ciertos momentos históricos asociados a un grupo social minoritario pero importante en la historia de Irlanda, *Bowen's Court* sirvió a Bowen de ensayo y reflexión sobre temas que posteriormente desarrollaría en profundidad en *The Heat of the Day* (1949), su decisiva contribución personal a la literatura contemporánea, inspirada y desarrollada durante la Segunda Guerra Mundial.

Además de la importancia simbólica asociada a la casa familiar que se proyecta en *Bowen's Court*, existen otras pruebas irrefutables de la trascendencia del emplazamiento y de la fuerza imprimida por la atmósfera narrativa en obras anteriores y posteriores de Bowen. Siguiendo la misma estrategia narrativa que la empleada en *The Hotel*, *The Last September*, su segunda novela, se desarrollaba plenamente en Danielstown, la enorme casa familiar propiedad de los Naylor durante generaciones. (8) De nuevo, en esta versión ficcionalizada de *Bowen's Court*, el narrador también optaba por agrupar a todos los personajes bajo el mismo techo durante el tiempo necesario para desarrollar la trama. (9) Posteriormente, en *The House in Paris* dos de sus tres partes se desarrollaban en el oscuro piso parisino de Mme Fisher, un espacio lóbrego y sombrío en donde la anciana observaba impotente cómo se consumían los últimos años de su vida. *The Death of the Heart* comenzaba con un paseo invernal por Regent's Park, durante el cual Anna Quayne y St. Quentin, su confidente habitual, criticaban el comportamiento inexplicable de Portia, la huérfana recién llegada a Windsor Terrace (DH:7). Ambientada en los años cruciales de la Segunda Guerra Mundial, en un Londres asediado por los ataques enemigos, *The Heat of the Day* se iniciaba con una aparente tregua en la que destacaban los efectos cambiantes de la luz crepuscular durante un concierto al aire libre en Regent's Park (HD:7-8). Por último, también *A World of Love* se abría con la descripción de Montefort y sus alrededores, los lugares en los que posteriormente se iba a desarrollar una gran parte de la acción (WL: 9).

Por otra parte y salvo raras excepciones, uno de los rasgos más destacables de su estilo narrativo es que con frecuencia evita aportar datos concretos sobre los lugares descritos o, en otras palabras, que los espacios y ambientes raramente poseen los rasgos inequívocos de un lugar o región específicamente situado en el mapa. A diferencia del tratamiento topográfico asignado a los lugares en las obras de Jane Austen, las hermanas Brontë o Thomas Hardy, las narraciones de Bowen en ningún caso poseen características puramente regionalistas. A excepción de *Bowen's Court*, que describía la historia de su familia y del caserón familiar que ocuparon durante generaciones en el condado de Cork, y quizás una parte de *The Heat of the Day*, en donde Bowen describía el paisaje bélico de la ciudad de Londres durante los años centrales del conflicto bélico, no resulta fácil localizar el emplazamiento de sus obras en ningún lugar concreto de la cartografía existente. Lo que se conoce como "*the Bowen terrain*", denominación que ella misma acuñó en sus reflexiones sobre su técnica literaria recopiladas en *Pictures and Conversations* (10), no tiene una demarcación geográfica determinada y, por lo tanto, no puede ser fácilmente trazado o localizado sobre mapas o planos. Así pues, la mayor parte de los espacios geográficos en los que se desarrollan sus narraciones son claramente inespecíficos, a pesar de que Christensen (11) haya tratado de situarlos en la región de Kent (*The Little Girls* y *Eva Trout*), en Irlanda (*The Last September*, *A World of Love* y una parte de *The House in Paris* y *The Heat of the Day*) y, fuera ya de Inglaterra e Irlanda, en algún lugar de la costa italiana (*The Hotel*), París (una parte de *The House in Paris* y un fragmento de *To the North*) y Roma (*A Time In Rome*). Con respecto a este asunto y refiriéndose concretamente a sus relatos, Bowen explicaba algo que también puede aplicarse a sus narraciones más largas:

"Ireland and England, between them, contain my stories, with occasional outgoings into France or Italy: within the boundaries of those countries there is no particular locality I have staked a claim on or identified with. Given the size of the world, the scenes of my stories are scattered over only a small area: but they are scattered." (MT: 282)

Sin embargo, aunque ciertamente no es fácil encontrar en sus narraciones rasgos puramente regionalistas, desde sus primeros escritos Bowen mostró un acusado interés por situar sus narraciones en un lugar común e imaginario, claramente interiorizado por ella, que denominaba "*an inner landscape*" (MT: 282) y que representaba tanto el mundo real como el ambiente fantástico en los que la propia autora desarrollaba su existencia. Este espacio interior, mitad real mitad imaginario, fijado primero por su experiencia y

extraído posteriormente de su memoria con las variaciones que su fantasía le inspiraba, resulta perfectamente aceptable para el lector porque es geográficamente consistente y está basado en unos rasgos realistas, que son descritos con gran respeto y precisión. Posiblemente, de haber renunciado a estos rasgos realistas en sus descripciones, su literatura se habría convertido en una forma artística indudablemente hermosa pero inconcreta y poco convincente, en primer lugar para la misma Bowen y, en segundo lugar, para sus lectores.

Aun conociendo su profunda admiración por la magnitud literaria y el estoicismo descriptivo de Hardy, Mauriac y Faulkner, Bowen era plenamente consciente de que su imaginación poética le obligaba a desviarse del influjo de estos maestros y la impulsaba a describir su propio paisaje interior, pletórico de cambios y contrastes, de un realismo dislocado y constantemente permeado por lo irreal y lo sobrenatural, lo que, en mi opinión, la sitúa en un lugar algo más cercano a ese tipo de literatura que después haría García Márquez y sus discípulos, conocido como el Realismo Mágico. Esta sorprendente asociación procede de una reflexión de John Coates, quien explicaba que una de las causas de que la obra de Bowen haya sido permanentemente ignorada por la crítica más influyente radica en la dificultad que plantea para ser encuadrada en cualquiera de las tendencias literarias modernas: “...Elizabeth Bowen cannot be placed with Virginia Woolf in courses on Modernism or with, say, Angela Carter in courses on Contemporary Fiction or (as was the vogue a few years ago) in explorations of Magical Realism.” (12)

En *Notes on Writing a Novel*, Bowen admitía que la localización de la escena tenía una importancia tal que podía y debía ser capaz de moldear o, cuanto menos, matizar el significado de los acontecimientos vividos por los personajes: “Nothing can happen nowhere. The locale of the happening always colours the happening and, often, to a degree, shapes it.” (MT: 283) Pero, por otra parte, la abundancia del espacio que el narrador dedica a la ambientación de la escena y a la descripción de los decorados solamente puede tener justificación si estos datos contribuyen de manera efectiva a explicar el desarrollo de la acción y la evolución de los personajes: “Where it is not intended for dramatic use, scene is a sheer slower-down.” (MT: 283)

Además, el paisaje y la ambientación de cada escena deben ser suficientemente evocadores y, por lo tanto, deben ser capaces de materializarse en la mente del lector. De no ser así, el resultado que Bowen augura es el estatismo y la rigidez narrativa. Sin embargo, para contrarrestar esta tendencia a la pasividad no basta con inundar la

narración de escenas en movimiento. Muy al contrario, todo narrador debe resistirse a abusar de esta tendencia obvia porque, en su opinión, "... thunderstorms, the sea, landscape flying past car or railway carriage windows are not scene but happenings." (MT: 283) A juzgar por el modelo narrativo de Bowen, la clave del éxito narrativo puede radicar en conferir movilidad a las descripciones a través del empleo de un vocabulario activo cuidadosamente seleccionado. Solo de esta manera la pasividad escénica puede ser controlada y dosificada con total efectividad por parte del autor.

Así lo demostraba ella en *The House in Paris*, en donde para describir el dormitorio de la moribunda Mme Fisher, el narrador hacía uso de un número perfectamente calculado de formas verbales con significado activo:

"Mme Fisher's bedroom, though it was over the salon, had two windows, not one. Jalousies were pulled to over the far window, so that no light fell across the head of the bed. A cone of sick-room incense on the bureau sent spirals up the daylight near the door; daylight fell cold white on the honeycomb quilt rolled back. Round the courtained bedhead, pompeian red walls drank objects into their shadow: picture-frames, armies of bottles, boxes, an ornate clock showed without glinting, as though not quite painted out by some dark transparent wash. Henrietta had never been in a room so full and still. She stood by the door Miss Fisher had shut behind her, with her heart in her mouth. Her eyes turned despairingly to a bracket on which stood spiked shells with cameos on their lips. The airlessness had a strange pure physical smell ... The hand she saw in the shadows did not stir on the sheet, so she stayed where she was on the parquet beside the door." (HP: 45-6)

En esta escena Bowen consiguió contrarrestar el estatismo opresivo evocado por la figura de la anciana acostada con el empleo vigoroso de un buen número de verbos semánticamente antiestáticos, aplicados a las partes de la casa y a los objetos que en ella se inscribían: "Jalousies were pulled to ...", "no light fell ...", "a cone of incense ... sent spirals up ...", "daylight fell ...", "Pompeian red walls drank ..." y "her eyes turned...". En un admirable ejercicio de habilidad semántica, los verbos de acción (pull/send/fall/turn) se complementan con los que expresan pasividad en busca de un equilibrio tan necesario como difícil de encontrar. A través del empleo de estos recursos estilísticos, el narrador trata de conseguir que la pasividad se transforme en mera contención, en evocación de la energía contenida en la luz, que "does not fall across the head of the bed"; en su reflejo sobre los marcos, las cajas, el reloj, las botellas de cristal

que se perciben “without glinting”; y, finalmente, en el peso de la mano de Mme Fisher que “did not stir on the sheet”. De tal manera que lo más terrible de la escena no es su pasividad, sino su fuerza contenida, su energía no gastada, reflejo de la desesperación y la impotencia de la anciana moribunda cuya figura se proyecta en su cuarto y en sus objetos cotidianos. Por esa razón, en palabras de la misma Bowen, la estancia y los objetos que rodeaban a la anciana no pretendían sugerir quietud y tranquilidad, sino más bien derrota y letargo: “... felt by the child as ‘so full and still’, the room is a case not of mere immobility but of immobilization. In a terrible way it is a *bois dormant*...” (MT: 285)

La sensación de terror que Henrietta experimentaba al penetrar en el cuarto de la anciana moribunda resulta mucho más intensa cuando es percibida como la culminación de una serie de amenazas que la casa y los objetos cotidianos que en ella se agrupaban le habían insinuado desde el momento de su llegada:

“The inside of this house ... was more than simply novel to Henrietta, it was antagonistic, as though it had been invented to put her out. She felt the house was acting, nothing seemed to be natural; objects did not wait to be seen but came crowding in on her, each with what amounted to its aggressive cry. Bumped over the senses by these impressions, henrietta thought. If this is being abroad ...” (HP:24)

Este fragmento muestra la capacidad de Bowen para poner en práctica sus propias pautas literarias y conseguir que la ambientación, la luz y los objetos sirvan para materializar la tensión interna que sufría la anciana y, sobre todo, su falta de resignación ante una muerte próxima. Además, todos estos elementos indudablemente contribuyen a intensificar el efecto devastador que su presencia tuvo sobre Henrietta, la niña que había ido a visitarla en primer lugar, sobre Leopold, el niño que la secunda y, finalmente, sobre el propio lector:

“Mme Fisher was not in herself a pretty old lady. Waxy skin stained over her temples, jaws and cheek-bones; grey hair fell in wisps round an unwomanly forehead; her nostrils were wide and looked in the disk skullish; her mouth was graven round with ironic lines. Neither patience nor discontent but a passionate un-resignation was written across her features, tense with the expectation of more pain. She seemed to lie as she lay less in weakness than in unwilling incredulity, as though the successive disasters that make an illness had convinced her slowly, by repetition. She lay, still only a little beyond surprise at

this end to her, webbed down, frustrated, or, still more, like someone cast, still alive, as an effigy for their own tomb.” (HP: 47-8)

Un efecto similar, aplicado en este caso a un espacio abierto pero igualmente inmovilizado en el tiempo, puede encontrarse en *A World of Love*, en donde el empleo de un vocabulario activo combinado con el recurso a la prosopopeya o personificación, sirven para contrarrestar la pasividad inevitable en la descripción de todo paisaje estático:

“Montefort stood at a right-angle to the nearby gorge, towards which it presented a blind end ... In its day the window had overlooked the garden which, broken-walled, still projected over the river view. A way zigzagged steeply down through thickets and undergrowth to the water’s edge: the cliff arose from the water, opposite. The half-asleep face of Montefort was at this hour drowned in early light.” (WL: 9-10)

Otra eficaz manera de contrastar pasividad con movimiento es la que aparece ejemplificada en *The Last September*, en donde el dramatismo atmosférico y la violencia ambiental provocada por los enfrentamientos entre los Sein Feinners y los soldados del ejército inglés contrastaban con el estatismo emocional de los Naylor, representantes de la clase dominante angloirlandesa, un grupo social que aparecía en la novela fuertemente caracterizado por su tendencia al inmovilismo. De tal manera que la fusión entre la evolución histórica de los acontecimientos y la evolución madurativa en la personalidad de Lois –y, por extensión, de su grupo social- no era casual en la novela, y terminó por justificarse plenamente con el comentario de uno de sus miembros:

“What’s the matter with this country is the matter with the lot of us individually –our sense of personality is a sense of outrage and we’ll never get outside it.” (LS:82)

Junto con esto, también es posible observar la aplicación por parte de Bowen de una segunda técnica para neutralizar la rigidez provocada por la pasividad interna de los personajes o por la abundancia descriptiva de paisajes y lugares en sus textos literarios. Según explicaba en *Notes on Writing a Novel*, esta técnica personal alternativa consistía en intercalar en el continuo narrativo alguna escena en la que se describiesen partes del paisaje y objetos en movimiento:

“Alternatively, one can break the staticness down by showing scene in fluidity, in (apparent) motion. For that, the beholder must be in motion himself,

on foot or on or in a conveyance of whatever kind, at whatever speed. The greater the speed, the more liquefying the process.” (MT: 285)

En muchas ocasiones estos movimientos de lugares y objetos eran solo aparentes, puesto que generalmente era el narrador o los personajes quienes realmente se encontraban en movimiento, desplazándose a mayor o menor velocidad por los lugares descritos. En estos casos, el narrador de la escena a menudo iniciaba la descripción mientras se encontraba viajando sobre un medio de locomoción – generalmente un barco, un tren o un coche-, por lo que experimentaba y transmitía la ilusión de percibir que el paisaje y los objetos eran los que realmente se cruzaban ante sus ojos, alternativamente acercándose y alejándose de él. De esta forma, el narrador o el personaje que describía la escena no observaba lo que tenía a su alrededor desde la periferia, sino que realmente parecía experimentar los cambios y las modificaciones del paisaje, porque éstos interactuaban con él, con los otros personajes y, claro está, con el lector. Así, en *The House in Paris*, el paisaje que Karen observaba desde un barco procedente de un puerto galés, mientras culminaba su viaje iniciático sobre el río Lee hacia la ciudad irlandesa de Cork, era descrito en movimiento constante, en continuo tránsito, lo que indudablemente añadía enormes dosis de dinamismo al relato:

“While Karen sat at breakfast in the saloon, trees began to pass the portholes; soon she went back on deck. The sun brightened the vapoury white sky but never quite shone: both shores reflected its melting light. The ship, checking, balanced uncertainly up the narrowing river, trees on each side, as though navigating an avenue, leaving a salt wake. Houses asleep with their eyes open watched the vibrating ship pass; against the woody background those red and white funnels must look like a dream. Seagulls, circling, settled on mown lawns ... Every hill running down, each turn of the river, seemed to trap the ship more and cut off the open sea.” (HP: 71)

Todo esto parece indicar que el movimiento constante, las llegadas y partidas, incluso dentro del mismo edificio, como ocurría en *The Hotel*, eran acontecimientos que Bowen consideraba necesario anotar de una u otra forma en sus obras. (13). Resulta evidente, por ejemplo, que *The Last September* está estructurada en torno a un esquema de llegadas y partidas. Las tres secciones en las que aparece dividida la novela corresponden a la llegada a Danielstown de Hugo y Francie Montmorency (part I), la visita de Marda Norton (part II), y la muerte -es decir, la partida definitiva- de Gerald (part III). Esta estructura tripartita puede muy bien representar, como señala Blodgett

(14), las diferentes etapas en la evolución de Lois hacia la madurez. Por su parte, en *The Hotel*, la llegada de James Milton y posteriormente la de Ronald Kerr marcaron también diferentes etapas en las relaciones entre Sydney y Mrs Kerr y, por tanto, servían para graduar la evolución interna de aquella en su aprendizaje vital y en su desarrollo emocional.

Sin duda alguna, tras la lectura de *The Hotel*, y sobre todo después de leer *To the North*, resulta obvio que Bowen ni pudo ni rehusó transferir consciente o inconscientemente a sus personajes el entusiasmo por los viajes y por el empleo de los diferentes medios de transporte que paulatinamente fueron apareciendo durante la primera mitad de siglo. Así lo reconocía en *The Mulberry Tree* al comentar la sorpresa permanente que causaban en su ánimo las nuevas formas de locomoción:

“I may, too, impart to some of my characters, unconsciously, an enthusiastic naïvety with regard to transport which in my own case time has not dimmed. Zestfully they take ship or board planes: few of them are *blasés* about railways. Motor-cars magnetize them particularly. Bicycling, which is a theme-song in *A World of Love* and part of *The Little Girls*, began for me only when I was thirteen ...” (MT: 286)

Posiblemente por este motivo sus personajes a menudo se embarcaban en largos viajes transoceánicos, como la protagonista de *Eva Trout*, que conoció al profesor Hollman a bordo de un avión con destino a una ciudad norteamericana inidentificada; o el misterioso desconocido procedente de América a quien Jane, en *A World of Love*, fue a recoger al aeropuerto de Shannon. Con mucha frecuencia los personajes aprovechaban cualquier oportunidad para volar al continente, como Emmeline –una joven agente de viajes de prometedora carrera profesional- y su amante Markie, en *To the North*. Seguramente tampoco es casual que la muerte de estos amantes al final de la novela estuviera provocada por un accidente de coche, porque la misma Bowen contaba que la fascinación que los primeros ejemplares de este medio de locomoción ejercían sobre los miembros de su generación era tan grande como la desconfianza que provocaban entre peatones y conductores:

“About motor-cars and their offspring motor-bikes there continued, for longer than may be realized now, to be something mythical and phenomenal – even freakish, they constituted a threat..., their colour spectrum and flashing fittings of brass were themselves offensive ... The combustion engine ... was at once disagreeable and enigmatic.” (MT: 287)

A pesar de todos los riesgos que el empleo de este medio de transporte conllevaba, es bien sabido que los viajes en coche ejercían un magnetismo irresistible para Bowen, quien, según explica Glendinning (15), siempre que tenía ocasión solía disfrutar de unos largos paseos motorizados por los alrededores de *Bowen's Court* en compañía de amigos o de su marido, Alan Cameron. No sorprende por tanto comprobar que en su narrativa los coches a menudo constituían un escenario ideal donde los personajes mantenían largas y tortuosas conversaciones animadas por una sensación de desasosiego que se intensificaba con el movimiento repetitivo y con la obligada proximidad de los hablantes. Esto es precisamente lo que transmitía la descripción del viaje de regreso a Montefort tras la fiesta del castillo, en *A World of Love*, un corto trayecto en coche que Antonia y Jane aprovechaban para ventilar sus desavenencias personales cada vez más frecuentes e insalvables; o la incómoda conversación que Jane y Maud a duras penas conseguían mantener con el misterioso chofer de Lady Latterly durante el largo trayecto desde el castillo hasta el aeropuerto de Shannon. También en esta misma obra, Christensen (16) sutilmente asocia el paseo de reconciliación entre Fred y Lilia a bordo del viejo Ford con su recién recuperada atracción mutua. En su opinión, Bowen empleaba un evidente tono paródico-erótico al recurrir a expresiones como a “blow of air”, que adjudicaba al personaje de Lilia en dos ocasiones, y en el uso idiomático de “going for a spin”, para describir el primer paseo en coche de la pareja después de largos años de distanciamiento emocional. Si a esto añadimos la referencia explícita al obelisco, un símbolo sexual indiscutible, la puntualización de Christensen adquiere plena justificación:

“Antonia ... begged to know: ‘What are you doing now?’

‘We thought of going for a spin.’

‘You and who?’

‘I and Fred –for a blow of air,’ amplified Lilia, fanning her brow to show the need. She opened the fence gate into the elsewhere of the evening: up stood the obelisk over floating light ... ‘Like we sometimes used to,’ Lilia continued. (*WL*: 125-6)

Profundizando en este mismo tema, resulta curioso observar cómo en las novelas de Bowen la posesión de una determinada marca de coche denotaba un rasgo distintivo de la personalidad de su propietario. Este era el caso de Clare, en *The Little Girls*, cuyo eminente sentido práctico se dejaba traslucir en el Mini que conducía; o Mr Denge, el agente inmobiliario con quien Eva Trout contactaba para formalizar la compra de una

vivienda propia, cuyas aspiraciones de respetabilidad parecían tomar forma en el Rover que le trasladaba a Cathay; también en esta obra la desmesura física y psíquica de Eva se traslucía en el hecho de que con frecuencia aparecía en escena conduciendo nada menos que un ostentoso Jaguar. Por su parte, las excursiones de Jane en bicicleta por los alrededores de Montefort, tan frecuentes en *A World of Love* (WL: 26), evocaban su recién abandonada pubertad, y los frecuentes viajes en tren de Stella, la protagonista de *The Heat of the Day*, que carecía de vehículo propio a pesar de su sofisticación y refinamiento, indudablemente reflejaban el sentimiento de transitoriedad que la guerra provocaba en ella y, por extensión, en los demás personajes de la obra.

Hablando en términos simbólicos y recordando la presencia constante de la muerte en las obras de Bowen, la profusión de formas de movimientos mecánicos en algunas de sus novelas puede muy bien representar una visión de la existencia como estado de tránsito continuo, como movimiento constante hacia la muerte. Esta asociación del significado de la vida con la idea del viaje y la transitoriedad, elementos frecuentemente relacionados en la tradición literaria occidental y en la simbología judeo-cristiana (17), se reflejaba en el slogan de la agencia de viajes de la que era propietaria Emmeline, la protagonista de *To the North*: “Move dangerously”, una variante de “live dangerously”. Este curioso slogan pretendía captar la atención de sus clientes de una manera novedosa y excitante porque, según explicaba el narrador, “... what everyone feels is that life, even travel, is losing its element of uncertainty ...” (TN: 23). En una novela cuya primera escena se desarrollaba sobre el vagón de un tren, que alcanzaba el clímax argumental a bordo de un avión y que concluía con un accidente automovilístico, el significado de los viajes forzosamente debía tener implicaciones simbólicas. Como explica Blodgett: “The omnipresent travelling is both setting and symbol for life as a constant motion and a difficult, precarious journey.” (18) No es accidental por tanto que la narración acabe con un viaje, como tampoco lo es que el viaje sea hacia muerte. Las muertes que cierran el relato son las de Emmeline y Markie, la pareja protagonista cuyo final se puede predecir si se presta la debida atención a los diferentes viajes descritos en el relato, todos ellos de claro contenido simbólico y asociados a la idea de la muerte. Nada más iniciarse el relato, el primer trayecto en tren de Cecilia planteaba inequívocas asociaciones funerarias:

“ At Chiasso they stopped dead, it appeared forever ... Cecilia began to feel she was in a cattle truck shunted into a siding ... As the wait prolonged itself and a kind of dull tension became apparent, she sent one wild comprehensive

glance round her fellow travellers, as though less happy than cattle, conscious, they were all going to execution.” (TN: 13-4)

El tono macabro de la última frase no deja lugar a dudas. Porque, aunque parezca contradictorio, junto con la fascinación por los aspectos técnicos de la velocidad y el movimiento, también es posible percibir en la obra de Bowen un recelo latente por las consecuencias del progreso exagerado, por las implicaciones últimas del desarrollo tecnológico desmedido. Por eso, la agitación provocada por los viajes y el desasosiego asociado a la vida moderna no escapaban a la mirada penetrante de Bowen o, lo que es lo mismo, a la del narrador de *To the North*, quien describía el presente narrativo con inequívocos signos de ansiedad y desorientación. En una etapa de cambios profundos y vertiginosos, la vida del ser humano se estaba convirtiendo, en palabras de un personaje secundario, en un asunto “increasingly complex ... nowadays the whole incentive to motoring seems an anxiety to be elsewhere.” (TN: 64) Así lo ha entendido Blodgett, quien ha interpretado la tendencia del narrador a describir espacios en movimiento en *To the North* como un intento de reflejar la obsesión moderna por la novedad y por el cambio. Un cambio que, en el peor de los casos, lleva asociado el olvido de la estabilidad y de los valores positivos del pasado, y que amenaza con convertir los componentes más trascendentales de la naturaleza humana en rasgos desgraciadamente olvidados e irre recuperables: “...The narrator has a sense of constant motion without meaning, of technological progress but of moral-spiritual decline.” (19)

En última instancia, esta profusión de movimientos mecánicos sirve además para acentuar la no menos llamativa tendencia a la introspección y, en ocasiones, a la pasividad absoluta en la que a menudo se encuentran sumidos sus personajes, estados característicos que ya se analizaban en capítulos anteriores. La propia autora, consciente de la efectividad de este contraste, así lo expresaba en *The Mulberry Tree*:

“Speed is exciting to have grown up with. It alerts vision, making vision retentive with regard to what only may have been seen for a split second. By contrast, it accentuates the absoluteness of stillness.” (MT: 287)

Probablemente Bowen empleaba ambos recursos literarios para reflejar la necesidad vital de todo ser humano de buscar la permanencia a través de la introspección y de la memoria al sentir la amenaza creciente del mundo moderno, cuya transitoriedad y tendencia al cambio le inducían a depositar su fe en lo efímero y pasajero.

Parece sensato pensar que una buena manera de transmitir esa necesidad de permanencia del ser humano es contrastar su tendencia a la pasividad y a la introspección con otra tendencia suya, opuesta pero igualmente determinate, al movimiento continuado y compulsivo, causa y efecto de la provisionalidad e inconsistencia del mundo que le rodea. Esto parece justificar plenamente la alternancia constante de escenas en movimiento con pasajes marcadamente estáticos. Según explicaba Bowen, la necesidad de permanencia se justifica plenamente en un mundo efímero y mutante:

“Permanence, where it occurs, and it does occur, stands out the more strongly in an otherwise ephemeral world. Permanence is an attribute of recalled places.” (MT: 287)

Por otra parte, resulta trascendental entender la capacidad que muestran ciertos lugares para cristalizar los sentimientos y para favorecer la permanencia en la memoria de los acontecimientos asociados a ellos: “Schools –as I knew them- crystallized place-feelings.” (MT: 288) Por esa razón, a pesar de que el denominado “*Bowen terrain*” es un lugar eminentemente inespecífico, sí es posible comprobar que existen ciertos lugares –estos “*recalled places*” a los que ella aludía en el fragmento anteriormente citado- que aparecen y reaparecen con sutil persistencia en su narrativa.

Lindum School, Harpenden Hall y Downe House son las tres escuelas a las que Bowen asistió en las sucesivas etapas de su vida escolar, de cuyos rasgos arquitectónicos da buena cuenta en varios ensayos recopilados en *The Mulberry Tree* y en *Pictures and Conversations*. En la ficción, solamente St Agatha’s en *The Little Girls*, presenta una evidente similitud con algunos rasgos de las tres escuelas, aunque en su mayor parte es un lugar ficticio, producto de la imaginación de su autora. Precisamente en referencia a St Agatha’s, y después de lo apuntado en los capítulos anteriores, no sorprende comprobar que, como Bowen explicaba en *Pictures and Conversations*, la solidez de las descripciones del ambiente escolar reflejaban los estrechos vínculos que para ella mantenía la ficción y la realidad: “St Agatha’s is imaginary, in that it has no physical origin ... Yet I perceive fictitious St Agatha’s with the same detailed, stereostopic clearness as that with which I recollect solid Lindum. In the long run, art is realler than life?” (MT: 289)

Además de las tres escuelas a las que asistió durante sus años de formación académica, que de una u otra manera trascendieron en las múltiples evocaciones de ambientes escolares descritos en *Friends and Relations*, *The Little Girls* y *Eva Trout*,

existen otros espacios reales que debieron permanecer largo tiempo grabados en la retina de Bowen. Algunos de estos lugares corresponden a los barrios del Londres asediado durante la guerra (en *The Heat of the Day*), Regent's Park (en *The Death of the Heart* y *The Heat of the Day*), y algunos puntos de la costa de Kent, concretamente Broadstairs y North Foreland (en *Eva Trout*) y Wanchurch (en *The Little Girls*), lugar éste que, en opinión de Christensen (20), probablemente corresponde a Dymchurch, pequeña localidad costera situada al sur de Hythe, cerca de Folkestone.

Con respecto a la doble alusión a Regent's Park, emblemático parque londinense en donde se iniciaban tanto *The Death of the Heart* como *The Heat of the Day*, Mona Van Duyn entiende (21) que los parques en la narrativa de Bowen, y en concreto Regent's Park, simbolizan el orden, la estructuración de una forma de vida civilizada, en contraste con el desorden de las tendencias naturales reflejadas, por ejemplo, en los paseos sin rumbo por la playa y en las atropelladas relaciones personales que a menudo entablaban los habitantes de Wailkiki. Por eso, Regent's Park era el escenario perfecto para los ordenados paseos circulares que acompañaban la civilizada charla de Anna y St. Quentin. Portia, sin embargo, en su azoramiento, caminaba ciegamente por entre las calles de Londres y en ocasiones corría incluso el riesgo de ser atropellada por los coches, exponiéndose a los riesgos propios de un gran centro urbano. Porque, en torno al orden armónico del parque londinense, la ciudad se cernía amenazadora: "... a sort of breath from the clay, from the city outside. Condensing, made the air unclear..." (*DH*:7), y planteaba una terrible amenaza externa, una incursión imperdonable y cruel del mundo civilizado en un lugar edénico y perfecto, el último reducto de una armonía primaria y ya inexistente en medio del asfalto de la gran ciudad.

Desde una perspectiva diferente, el acoso de la ciudad también puede simbolizar la amenaza de los instintos primarios que deben ser sometidos y armonizados por la civilización. Como explica Van Duyn, la amenaza de la ciudad circundante es representativa de los impulsos básicos que pugnan por desestabilizar el orden y la armonía de los hombres y mujeres civilizados: "... and more basically for Portia's story, it represents the facts of existence –sexuality, mortality- with which a civilized ordering must come to terms, which it must take into full account lest it squeeze life out of the heart." (22)

Aunque no es frecuente encontrar en las novelas de Bowen descripciones detalladas de lugares o edificios públicos conocidos, esta simbólica alusión a Regent's Park, un lugar que permanecería asociado en su memoria a los años vividos en Londres,

es muy significativa, como también lo es la breve alusión al aeropuerto de Shannon, en *A World of Love*, y la curiosa descripción de la estación de Euston, en *The Heat of the Day*, un lugar sorprendente por su “phantasmagoric architecture, improbable in London.” (HD:185) Junto con todas ellas, el lector no puede reprimir un sentimiento de desconcierto al comprobar la minuciosidad con que Bowen dibujó la atmósfera tenebrosa e insípida de la casa-estudio de Charles Dickens que Eva e Iseult Smith visitaron juntas en Broadstairs, en *Eva Trout*. La multitud de detalles lúgubres con que el narrador ambientó la escena desarrollada en el *Bleak House Museum* de Broadstairs (ET:113) indudablemente contribuía a añadir un nuevo matiz de pesimismo a la narración. El mismo objetivo que, por otra parte, había perseguido con la mención de un rasgo del paisaje costero de esa misma región, el banco arenoso denominado Goodwin Sands. De nuevo la mención de este lugar concreto, que realmente se encuentra junto a la costa oriental británica, añade a la narración unas muy calculadas dosis de pesimismo y deterioro ambiental:

“Horrible sea storms used to beat about. Seven miles out lay the Goodwin Sands ...Weeks after a cattle ship came to grief, bloated animal carcasses, many of them burst open by putrefaction ...” (ET: 112)

Pero, si bien es cierto que en sus obras escasean los nombres de lugares públicos conocidos, existen sin embargo un buen número de edificios imaginarios descritos con una enorme profusión de detalles. Entre las construcciones que acaparan con más asiduidad la atención del lector se encuentran las casas familiares, auténticos santuarios del pasado que, como Bowen’s Court, son el lugar de residencia de las sucesivas generaciones de inquilinos de una misma rama familiar. Conocedora de los matices y las contradicciones que la posesión de una *Big House* conllevaba, Bowen era también plenamente consciente de la importancia simbólica que las casas tenían como impulsoras de la creación literaria. Gran admiradora de Henry James, Bowen también conocía la enorme variedad de posibilidades dramáticas que las grandes casas señoriales podían aportar al desarrollo argumental de obras como *The Turn of the Screw* y *Washington Square*. Así mismo, tampoco escondía su profunda adhesión al sector más sofisticado de la tradición gótica del siglo XIX, profundamente implicado en proporcionar una buena ambientación a sus obras. Como Wilkie Collins y Sheridan Le Fanu, Bowen exploró y trató de desarrollar en sus novelas las posibilidades dramáticas que ofrecía el aislamiento y la soledad dominantes en las enormes casas de los

angloirlandeses, elementos indispensables para imprimir tensión y misterio a cualquier relato.

Aparte de Danielstown, en *The Last September*, y Montefort, en *A World of Love*, que podría ser identificado como el espejo de lo que podría haber sido Danielstown cuarenta años después de no haber ardido a manos de los independentistas irlandeses, una de las casas que con mayor contundencia penetra y permanece en la mente del lector es Holme Dene, el hogar de los Kelway en *The Heat of the Day*. Resulta difícil olvidar la paródica sordidez de esta casa de campo inglesa, en la que abundaban los materiales de imitación y el contorsionismo estructural, un preciso y cruel espejo de la intolerancia pequeñoburguesa de la clase media británica y un fiel representante de su mal gusto y de su estrechez de miras. Como muy bien explica John Atkins en *“Elizabeth Bowen: Connoisseur of the Individual”* (23): “Houses are very important to Elizabeth Bowen. They soak up personalities from their occupants, and become practically living beings.” Por eso Bowen no omitió detalle alguno al destacar la vulgaridad de aquella “man eating-house” (HD: 257), cuyos sirvientes diariamente huían de allí antes del anochecer: “Servants fled Holme Dene, superstitiously, long before darkness fell.” (HD: 258) Con enorme profusión de detalles el narrador enumeraba los “corridors, archways, swastika-like passages, recesses, half-landings, ledges, niches and balaustrades combined to fuddle any sense of direction and check, so far as possible, progress from room to room” (HD:257), que se combinaban con un jardín barroco, inútil y recargado por las “statues of fairies, pergola, sundial, rock garden, dovecote, gnomes, seesaw, rusticated seats and bird bath ...” (HD:255) para componer el paisaje desolador en el que los Kelway habían vivido durante años. A pesar de sus grandes dimensiones, las misteriosas habitaciones de Holme Dene nunca parecían vacías porque estaban repletas de “repressions, doubts, fears, subterfuges and fibs ...” (HD:256), formando lo que Glendinning describía como “a house of spies, a house to breed spies.” (24) Escondidos tras enormes barricadas de hiedra, la casa y el jardín se asemejaban a un cuartel de los servicios secretos –“the intelligence service” (HD:256)-, en donde “...everyone always knows what everyone else is doing, and one cannot even look out of a window or up the stairs without being asked what one is up to.” (HD: 256-7)

Contrastando abiertamente con Holme Dene, Mount Morris, la antigua y enorme casa irlandesa propiedad del difunto Frank Norris, se asemejaba a un ser vivo porque cambiaba de color con las alteraciones de la luz sobre el paisaje irlandés. En una

atmósfera pletórica de vitalidad, el paisaje que rodeaba al edificio también parecía activarse ante la atenta mirada de Stella, un efecto que el narrador conseguía a través del empleo bien dosificado de un buen número de verbos de significado activo: “unequal cliffs of limestone dropped their whitish reflections ... trees topped ... and clad the cliffs ... the river traced the boundary of the lands ... Elsewhere rising woods and swelling uplands closed Mount Morris in.” (*HD*:162) Situados en algún lugar del sur de Irlanda, un país neutral durante la guerra, la casa y sus alrededores materializan un momento clave en la narración porque se convierten en el lugar de reposo de Stella, el refugio en donde consiguió recuperarse de los desórdenes emocionales sufridos durante las últimas semanas, y en donde finalmente consiguió encontrar la fuerza moral necesaria para enfrentarse a Robert y plantearle las acusaciones de Harrison. Mientras que Holme Dene representaba el aislamiento y la vacuidad de los que en ella habitaban –en palabras de Richard Gill: “... another house of isolation, rootless, lifeless, empty of feeling.” (25)– Mount Morris proporcionaba para Stella y para Roderick un asidero sólido, una verdadera razón de vivir. Aunque nunca la había visitado antes, el hijo de Stella percibió en su primera visita a Mount Morris ese sentimiento de vida en comunidad en torno a la gran casa que había sido cuidadosamente perpetuado por sus antepasados durante generaciones:

“Possessorship of Mount Morris affected Roderick strongly. It established for him, and was adding to day by day, what might be called an historic future. The house came out to meet his growing capacity for attachment; all the more, perhaps, in that geographically standing outside the war it appeared to be standing also outside the present. The house, non-human, became the hub of his imaginary life.” (*HD*:50)

Sin embargo, como todo ser vivo, Mount Morris también presentaba sus contradicciones. Como escenario de la luna de miel de Victor y Stella, su influencia no puede considerarse en ningún caso positiva: “... arguably, Mount Morris was inauspicious; for the marriage, of which (Roderick) was the only child, had broken before he was three years old.” (*HD*: 50) Tampoco Nettie debió encontrar en la casa una atmósfera idílica en donde encontrar cobijo, porque precisamente fue entre sus paredes donde perdió la cordura. Sin embargo, como apunta Richard Gill, la casa de campo irlandesa claramente personifica el espíritu de continuidad, la herencia del pasado y el valor de la tradición, “... the kind of relation between the past and the future that the whole idea of succession inspires.” (26) Y ese valor simbólico de herencia y

permanencia es esencial, especialmente para un personaje como Stella, cuya generación ostentó el dudoso privilegio de haber roto los vínculos con el pasado. En la novela, Mount Morris representaba la única esperanza de futuro, si no para ella y para los de su generación, sí al menos para su hijo, quien, a los ojos de Stella, finalmente “...had been fitted into a destiny; better, it seemed to her, than freedom in nothing.” (HD:175); “The place was his future, which was something to have.” (HD:194)

En este sentido, Harriet Blodgett (27) pudo observar un claro contraste entre Mount Morris y Danielstown, en *The Last September*, ambas *Big Houses* situadas en algún lugar de County Cork. Mientras que, en *The Heat of the Day*, Mount Morris era un símbolo positivo porque materializaba para Stella y Roderick un modelo de vida estructurada, basada en la herencia del pasado, en el valor de la tradición y en su proyección hacia el futuro, la segunda gran casa se caracterizaba porque sus muros aprisionaban a sus habitantes en una atmósfera asfixiante e insalubre. Sin duda, en contraste con Mount Morris, Danielstown era un símbolo negativo en *The Last September* porque representaba la pasividad, el estatismo de los que en ella habitaban, su impotencia emocional y su inmovilismo social. Como apunta Gill: “The Ascendancy estate Danielstown is both a stifling environment and an unhealthy personality. Projecting its inhabitants’ psychic lag, Danielstown is a denial and a stasis: captive to an etiolated past, attitudinized, sensuously parochial. *The Heat of the Day*, 1949, conversely will use an equivalent state, Mount Morris, as a positive symbol for a structured way of life that relates, rather than alienates.” (28)

Por otra parte, emulando a una Arcadia en pleno proceso de deterioro, Montefort, la tercera de las *Big Houses* representadas en la obra narrativa de Bowen, y en este caso el hogar de los Danby en *A World of Love*, presentaba un mayor número de matices simbólicos y, siendo posterior en el tiempo, podría entenderse como la reflexión final de Bowen sobre este asunto. El hecho de que, por vez primera tras *The Last September*, Bowen optara por volver a emplazar *A World of Love* exclusivamente en Irlanda es significativo, especialmente si tenemos en cuenta que en las novelas anteriores, concretamente en *The House in Paris* y en *The Heat of the Day*, Irlanda se había convertido en el refugio espiritual de los personajes: en la primera de ellas, los Bent habían conseguido evadirse allí de la proximidad de la muerte y, en la segunda, Roderick había encontrado una puerta abierta al futuro. En *A World of Love* estas cualidades se acentuaban y se conjugaban para convertir a Montefort en una realidad

aparte, un lugar aislado del mundo exterior, tan apartado y distante como lo estaba County Mayo en *The Playboy of the Western World* (1907), de J.M. Synge.

En consonancia con las nociones de Irlanda transmitidas en *The Last September* y en *A World of Love*, las descripciones de Montefort y sus alrededores evocaban las mismas escenas imaginarias que los ojos adolescentes de Lois habían observado años atrás en los alrededores de Danielstown. Sin embargo, los rasgos atmosféricos del paisaje en *A World of Love*, aunque ciertamente idílicos, eran ahora descritos con mayor precisión, en un estilo característico de las obras de madurez de Bowen que contenía una enorme cantidad de verbos de semántica activa: “Montefort stood ... it presented a blind end ... the vestige of a sealed-up Venetian window was to be traced. ... the window had overlooked the garden, which broken-walled, still projected ... A way zigzagged ... the cliff arouse ...” (WL: 9) El mismo nombre de la casa parecía cargado de significado porque a menudo el edificio se asemejaba a un fuerte del que raramente alguien conseguía escapar –“Rare were sallies from Montefort. Fred grudged the time.” (WL: 28)–, un lugar aislado y casi desierto, ferozmente protegido por “... the warped white spears and chain knot of the Montefort entrance”, cuyo oxidado portón y cancela mostraban “their daytime aspect of dissolution.” (WL: 74) Seguramente, “the sealed-up window” del párrafo anterior y “the eating-out of rust through the last paint (of the gates)” fueron imágenes diseñadas por Bowen para evocar la tendencia a la introspección y al aislamiento que padecían los habitantes de Montefort. Sin duda, como Richard Gill sugería, Montefort se asemejaba a Danielstown en su poder para evocar la ineficacia de la clase social que en ella habitaba, pero iba más allá que su predecesora porque simbolizaba el deterioro creciente y prefiguraba la destrucción final de los miembros de este grupo social minoritario y decadente: “... the house in *A World of Love* also suggests the inadequacy of a class but goes further by embodying its collapse.” (29)

Sin embargo, en contraste con el jardín estéril y sobrecargado de Holme Dene, el de Montefort, aunque deteriorado, a menudo parecía capaz de regenerarse y mostrar mayor vitalidad. Por eso, finalmente el jardín tenía el privilegio de ser el escenario de la escena clave de la novela, la que marcaba el cambio fundamental en la difícil relación amorosa entre Lilia y Fred. Por primera vez tras muchos años de convivencia infructuosa, el peso del pasado pareció aligerarse mientras la pareja iniciaba un tímida aproximación amorosa bajo los buenos auspicios desplegados por las frondosas ramas de un castaño: “As she knew, they had never in all their story together stopped in the

dense green gloom under this particular chestnut tree.” (WL: 99) Contrastando con el jardín de Holme Dene y, aunque en avanzado proceso de deterioro, en Montefort “... the roses had run to briar, the wall so loosened as to start falling stone by stone down into the ravine. Now it was not so much that the decay was more rapid or widespread, but that it was apparent ...” (WL: 97) pero, aún así, el jardín que rodeaba Montefort era, junto con la cocina, uno de los espacios más frecuentados por la familia Danby. Este hecho no puede sino tener un significado importante en una novela tan cargada de simbología como *A World of Love*. Martha McGowan (30) no ha dejado pasar este detalle por alto al señalar que las imágenes que Bowen empleaba para la descripción del jardín de Montefort evocaban el *hortus conclusus* de la iconografía cristiana, un elemento recurrente en la tradición literaria occidental. Estas circunstancias, unidas al hecho de que Montefort no acababa siendo destruida, como Danielstown en la novela anterior, confirman la sospecha de que, para su autora, en *A World of Love* todavía existía una posibilidad de regeneración para los angloirlandeses. En efecto, en *A World of Love*, el fantasma de Guy acabó siendo exorcizado y la aspereza en la relación conyugal de Fred y Lilia comenzó a disolverse a través del empleo del lenguaje, es decir, después del primer intento de comunicación auténtico que protagonizaron después de muchos años de aislamiento: “Survival seemed more possible now, for having spoken to one another had been an act of love.” (WL: 105) Antonia finalmente decidió afrontar el reto de construirse un futuro propio y Jane finalmente encontró el amor en el aeropuerto de Shannon. Como apunta Richard Gill, la gran casa y sus habitantes consiguieron, una vez más y por encima de todas las dificultades, garantizarse la supervivencia: “... *A World of Love* affirms continuity through acceptance and adaptation through commitment. Again, the Big House survives.” (31)

Tan interesante como la evocación de Montefort y del jardín vallado que rodeaba la casa resulta la descripción del episodio del molino abandonado en *The Last September*, que simbólicamente representa el momento crucial de la crisis que Lois estaba experimentando con los miembros de su clase social. El encuentro entre Lois, Marda y el fugitivo del IRA representa una vez más la fusión literaria entre la violencia social vivida durante una época de cambios históricos profundos y la transformación emocional protagonizada por un personaje en pleno proceso de maduración. El viejo molino que Marda y Lois visitaron durante uno de sus paseos por los alrededores de Danielstown se convertía en escenario de un nuevo avance en el desarrollo emocional de Lois. En esta ocasión, para transmitir el tumulto interior vivido por la protagonista, el

narrador no solamente planteaba la descripción del molino a través de una enorme profusión de imágenes oníricas, sino que, como ya había hecho Conrad en su viaje hacia el corazón de las tinieblas, insinuaba una confrontación entre la protagonista y el lado más oscuro y peligroso de su propio subconsciente:

“Incredible in its loneliness, roofless, floorless, beams criss-crossing the dank interior daylight, the whole place tottered, fit to crash at a breath. Hinges rustily bled where a door had been wrenched away ... Lois shied through the gateway with more than affected nervousness. This was her nightmare: brittle, staring ruins ... Fear heightened her gratification; she welcomed its inrush, letting her look climb the scabby and livid walls to the frightful stare of the sky. Cracks ran down; she expected ... to see them widen, to see the walls peel back from a cleft –like the House of Usher’s.” (LS:123-4)

Sin duda, la pesadilla de Lois no era otra cosa que el temor incontrolable que sentía al verse obligada a afrontar el lado oscuro de sí misma –“... fear behind reason; fear before her birth; fear like the earliest germ of life that had stirred in Laura ...” (LS:33)-, temor que pareció descargarse por completo en la alusión del narrador al macabro relato de Edgar A. Poe. El molino, como la casa de Usher, debe interpretarse como el catalizador de los temores ocultos de Lois, un lugar ambiguo al que “... she wouldn’t for worlds go into it, but liked going as near as she dared” (LS:123), cuya trascendencia es fundamental en la obra porque a través de la experiencia vivida en su interior la joven tomó pleno contacto con los dos impulsos primarios que había estado tanto tiempo reprimiendo: el amor y la muerte.

Estos ejemplos permiten afirmar que indudablemente las casas y los jardines circundantes constituyeron una constante fuente de inspiración para Bowen, que no escatimaba espacio ni tiempo narrativos para situar a sus personajes en el entorno que mejor se correspondía con sus estados emocionales. En base a esto, parece lógico que haya personajes, como Stella Rodney en *The Heat of the Day*, que no sean propietarios de un hogar estable sino que significativamente desgranen su existencia en una serie de apartamentos de alquiler, lujosamente amueblados pero carentes de referencias personales. El hecho de que en medio de tanto refinamiento y sofisticación Stella apenas guardara objetos personales es una prueba evidente del desarraigo que padecieron ella y todos los de su generación, un grupo maldito caracterizado por el profundo sentimiento de transitoriedad que experimentaban y que había sido incubado durante los sucesivos conflictos bélicos ocurridos en Europa durante el siglo XX. El apartamento que esta

atractiva mujer ocupaba en Londres estaba situado en el último piso de un edificio alto, al cual se accedía a través de una larga y tortuosa escalera, símbolo inequívoco de la inaccesibilidad y el aislamiento de la protagonista. Este aislamiento reflejaba a su vez el ambiente de incomunicación que sufrían los londinenses, al que el narrador había hecho referencia en capítulos anteriores, y que indudablemente marcaba el ritmo fundamental de la novela:

“All through London, the ropings-off of dangerous tracts of street made islands of exalted if stricken silence, and people crowded against the ropes to admire the sunny emptiness on the other side.” (HD: 91)

En efecto, durante la guerra muchas de las casas y apartamentos bombardeados se tornaron en “islands of exalted if stricken silence”. Así ocurrió con el número 2 de Clarence Terrace, junto a Regent’s Park, el hogar de Bowen y Alan Cameron, que se vieron obligados a desalojar tras uno de los bombardeos aéreos del verano de 1944. Pero ellos no fueron los únicos. Desgraciadamente, durante el conflicto bélico los desalojos fueron constantes, por eso, como es característico en Bowen, los personajes desplazados física, social o emocionalmente a menudo mostraban su desarraigo a través de la peculiar relación que mantenían con los objetos y lugares que les rodeaban. Como explica Mona Van Duyn (32): “One’s relationship to objects and houses is sign and symbol of the kind of pact one has made with reality, the novel posits.” Por esa razón, ninguno de los tres personajes de *The Death of the Heart* que Van Duyn consideraba “innocents” poseía un hogar propio. Portia, la más desarraigada de los tres, había desarrollado su existencia de hotel en hotel, en compañía de sus progenitores, y, tras la muerte de su padre, junto a su madre, Irene. Acostumbrada al nomadismo, Portia no podía fácilmente establecer relación alguna con los objetos o el mobiliario de Windsor Terrace porque sencillamente no los “veía”, no estaba habituada a tenerlos a su alrededor. Sin duda alguna, la frustración de la sofisticada Anna Quayne era sincera cuando se lamentaba de la insensibilidad de la huérfana con respecto a los objetos de su entorno más inmediato: “... I made that room so pretty before she came. I had no idea how blindly she was going to live. Now I hardly ever go in there; it’s simply discouraging.” (DH:8) Porque, aun siendo capaz de acumular objetos sentimentalmente relevantes con un fervor obsesivo, a menudo Portia perdía los guantes, el abrigo y el maletín que la desconcertada Anna había seleccionado y comprado para ella con tanto esmero. Contrastando con la insensibilidad de Portia con respecto a los objetos de uso cotidiano, Anna había conseguido encontrar una forma eficaz de expresión a través de

sus ropas y complementos. De hecho, cuando Thomas la conoció se sintió profundamente atraído por sus ropas y por su estilo en el vestir: “Her clothes, as part of her style, also pleased and affected him.” (DH:38) La sofisticación de Anna contrastaba fuertemente con el primitivismo de Portia, para quien los objetos solamente tenían valor cuando servían para transmitir emociones. Como Anna y Matchett, el ama de llaves que consideraba que “... unnatural living runs in a family, and the furniture knows it, you be sure.” (DH:81), también el narrador y, por extensión, la misma Bowen demostraban creer en el significado simbólico de los objetos como portadores de los valores de la civilización:

“After inside upheavals, it is important to fix on imperturbable things. Their imperturbableness, their air that nothing has happened renews our guarantee ... these things are what we mean when we speak of civilization ... In this sense, the destruction of buildings and furniture is more palpably dreadful to the spirit than the destruction of human life.” (DH:207)

Por su parte, el apartamento de Eddie, el segundo de los inocentes de esta novela en opinión de Van Duyn, estaba repleto de “stark objects one does not possess.” (DH: 277) Y la lista de desposeídos en *The Death of the Heart* se completaba con la presencia de Major Brutt, el militar retirado que tras tantos años de servicio se veía obligado a ocupar un impersonal y minúsculo apartamento en el último piso del Hotel Karachi.

Posteriormente, junto con las casas y los apartamentos, también los restaurantes del Londres asediado durante la guerra adquirieron enorme trascendencia en una novela tan urbana como *The Heat of the Day*. Este era el caso del restaurante al que Stella acudió con Harrison durante su primera velada juntos. En esta ocasión, el escenario de la última confrontación entre ambos era una mezcla de cafetería y club nocturno subterráneo al cual se accedía tras descender unos peldaños y flanquear una puerta de la que colgaba un descolorido cartel de “OPEN”. En la descripción de este lugar subterráneo destacaba el empleo de la luz como elemento fundamental del decorado: “Inside, light came up stone stairs which he took her down ... The phenomenon was the lighting, more powerful even than could be accounted for by the bald white globes screwed aching to the low white ceiling.” (HD: 224-5) Sorprendentemente, el efecto producido por el exceso de luminosidad ambiental era realmente escalofriante, intensificado como estaba por el empleo de vocabulario relacionado con escenas de persecución y caza: “... there survived in here not one shadow: every one had been ferreted out and killed.” (HD: 225) En este ambiente irreal y dantesco, había una

multitud de detalles tétricos que Stella anotaba cuidadosamente en su memoria: “Wherever she turned her eyes detail took on an uncanny salience –she marked the taut grimace with which a man carrying two full glasses to a table kept a cigarette down to its last inch between his lips.” (HD: 225)

Posteriormente, ya en la última parte de la obra, la soledad y el aislamiento experimentado por Robert y Stella en un restaurante anónimo próximos a la hora del cierre marcaba el declinar de una relación que había comenzado a deteriorarse definitivamente tras el clarificador viaje de ella a Mount Morris y la posterior confrontación verbal de los amantes en la escena del taxi.

Por su parte, en *The Little Girls*, la cueva descrita en la primera escena, en la que Dinah acumulaba su particular legado para la posteridad, acaparaba desde el principio el centro temático de toda la narración. Teniendo en cuenta las posibles asociaciones con los elementos más secretos de la sexualidad femenina, la cueva del jardín de Applegate en *The Little Girls* es sin duda uno de los lugares más sugestivos de la narrativa de Bowen. Seguramente por eso, las referencias a lugares similares son constantes dentro de la misma obra: salta a la vista la asociación semántica con “the Blue Grotto”, el lugar donde las niñas habían enterrado el cofre en los jardines de St. Agatha’s (LG: 155, 158); así como con el ambiente oscuro y claustrofóbico de “Fagg’s goldfish shop”, la tienda en la Old High Street, donde las niñas trataron de encontrar una cadena para cerrar su cofre: “More than sunless, Fagg’s inside was dark as a cellar ...” (LG:94) Aunque muchos años después, la tienda de regalos que Clare regentaba también presentaba un interior oscuro y angosto, similar al de una cueva, en donde “... misty October sunshine came wandering in, to be met by lit though seductively shaded lamps throwing glow on the wares on shelves and tables. The newcomer blinked as anyone might.” (LG:137) En semejante decorado, Dinah compartía con los demás clientes la sensación de encontrarse enterrada en una enorme cueva en donde “... five or six gazing persons were moving about in a tranced state which looked like culminating in buying.” (LG:137)

En otro orden de cosas, además de la cuidadosa selección y descripción de lugares en los que situar sus narraciones, existen dos aspectos determinantes en la ambientación diseñada por Bowen para sus obras, aspectos que merece la pena señalar: por un lado destaca el empleo contrastado de diferentes tipos de ruidos que se contraponen a las frecuentes alusiones al silencio reinante en una escena y, por otro, sorprende el empleo de diferentes tipos de luz que contrastan con la oscuridad dominante en una variedad de lugares y situaciones.

Comenzando por *The Heat of the Day*, resulta evidente que el contraste entre el sonido de los bombardeos y los silencios posteriores a los ataques aéreos servía para conformar el marco en el que se desarrollaban un buen número de escenas claves del relato. La novela se iniciaba con un concierto al aire libre en Regent's Park y acababa con el sonido de los cazabombarderos que volaban de regreso a casa tras el fin de la guerra. La escena final estaba marcada por el simbólico aleteo de los cisnes que surcaban el cielo del sureste inglés mientras eran observados por Louie, que sostenía en brazos a su hijo recién nacido. (33) Junto con todo esto, los sonidos que permanecían en la memoria de Stella asociados a las primeras etapas de su relación amorosa con Robert tampoco resultaban en absoluto tranquilizadores: "... the icelike tinkle of broken glass being swept up among the crisping leaves ..." (*HD*: 93) En numerosas ocasiones, el ruido de los cristales rotos se alternaba con la violencia de las detonaciones de las bombas enemigas para completar el siniestro telón de fondo de sus encuentros amorosos:

"Overhead, an enemy plane had been dragging, drumming slowly around in the pool of night, drawing up bursts of gunfire –nosing, pausing, turning, fascinated by the point for its intent. The barrage banged, coughed, retched; in here the lights in the mirrors rocked. Now down a shaft of anticipating silence the bomb swung whistling. With the shock of detonation, still to be heard, four walls of in here yawned in then bellied out; bottles danced on glass; a distortion ran through the view. The detonation dulled off into the cataracting roar of a split building: direct hit, somewhere else." (*HD*: 96)

Prácticamente todas las citas amorosas de la pareja en los bares y clubes londinenses aparecían orquestadas por el estruendo amenazador de los ataques enemigos. De entre todos ellos, las detonaciones descritas en el párrafo anterior, con el fuerte contenido fonético de los monosílabos, emulaban con mayor fidelidad el efecto producido por uno de los múltiples ataques aéreos sobre la ciudad en guerra.

Contrastando con esta profusión de sonidos estruendosos, la quietud asociada a la personalidad de Harrison durante su primera visita a Stella, resultaba particularmente inquietante porque invocaba la engañosa tranquilidad que precedía a uno de los muchos actos de violencia vividos durante el conflicto bélico. De tal manera que, mientras Harrison dirigía sus pasos al apartamento de Stella, "... silence mounted the stairs, to enter her flat through the door ajar; silence came through the windows from the deserted

street. In fact, the scene at this day and hour could not have been more perfectly set for violence ...” (*HD*: 23)

Años más tarde, el silencio imperante en *A World of Love* reproducía la soledad y el abandono que padecían los miembros de una familia lastrada por el peso del pasado. En el silencio estival en el que se hallaba sumido Montefort apenas era posible escuchar la respiración contenida y expectante de la joven Jane:

“A visible silence filled the place –long it was since anyone had been here. Slime had greenly caked in the empty trough, and the unprecedented loneliness of the afternoon looked out, as though eyelets cut in a mask, from the archways of the forsaken dovecote. Not a straw stirred, or was there to stir, in the kennel; and above her something other than clouds was missing from the uninhabited sky. Nothing was to be known. One was on the verge, however, possibly, of more.” (*WL*: 43)

En esta ocasión, la calma previa a la tormenta estival era anticipo de una lluvia y de un despertar sexual que se consumirían al final del relato. Mientras tanto, el sonido monótono del tractor que araba los campos de cultivo, el ladrido de un perro y el ruido metálico de un portón oxidado eran los únicos ruidos que perturbaban el silencio del adormecido Montefort. En contraste, la rotundidad de las nueve campanadas del Big Ben que Maud escuchaba por la BBC marcaban el regreso de Lilia y Fred tras su reciente y definitiva reconciliación.

Como apuntaba anteriormente, junto con los contrastes de sonido y silencio, existe otro rasgo característico de la ambientación literaria que Bowen empleaba a fondo y con total precisión en sus descripciones: la constatación pormenorizada de los efectos de la luz ambiental en el desarrollo de la acción. Jocelyn Brooke y posteriormente Victoria Glendinning (34) explicaban que, antes de iniciar su carrera literaria, Bowen había contemplado la posibilidad de encaminar su carrera profesional hacia la pintura, e incluso había dedicado una parte de sus años de juventud a estudiar arte en Londres. Posteriormente, tras observar que su talento artístico no le reportaría grandes éxitos, decidió abandonar este proyecto y dedicarse a la literatura. A pesar de todo, su interés por la pintura no decreció nunca. Esta es la razón fundamental por la cual, según explicaba ella misma, su visión literaria presentaba incontables matices pictóricos: “It seems to me that often when I write I am trying to make words do the work of line and colour. I have the painter’s sensitivity to light. Much (and perhaps the best) of my writing is verbal painting.” (35) En este sentido, Glendinning explicaba que

esta sensibilidad a los efectos de la luz surgía y se desarrollaba con mayor libertad cuando Bowen trataba de describir los efectos de la realidad externa sobre la evolución interna de los personajes. En opinión de Jocelyn Brooke, esta sensibilidad a la luz pudo desarrollarse con mayor intensidad por el hecho de haber vivido sus años de infancia County Cork, un lugar del paisaje irlandés en donde la luz jugaba un papel fundamental y adquiriría una gran importancia en la vida de los que allí habitaban, tanto que, como la misma Bowen declaraba, “... it can determine one’s mood, one’s day and one’s entire sense of the world.” (36) Tanto es así que los temas que Bowen trató en cada una de sus novelas parecían variar en función del tipo de luz que caracterizaba al paisaje. Por esa razón, la madurez de la luz otoñal en *The Last September*, la oscuridad opresiva del estrecho piso de Mme Fisher en *The House in Paris*, la claridad cegadora de la luz estival en *A World of Love* y los misteriosos reflejos lunares en las calles de Londres en *The Heat of the Day* eran componentes tan indispensables en cada novela como el análisis de la psicología de los personajes o el desarrollo y desenlace de la acción.

Jocelyn Brooke consideraba que esta intensidad de Bowen en la percepción de la luz sobre el paisaje era equiparable a la asombrosa capacidad de Virginia Woolf para percibir objetos y formas con una intensidad casi pictórica. Sin embargo, en su opinión, mientras que Woolf valoraba los objetos en sí mismos, Bowen raramente permitía que el paisaje y los objetos, por muy vívidamente que aparecieran reflejados en su obra, anulasen la trascendencia de los personajes o de la acción. Mientras que la primera poseía un temperamento eminentemente poético, la segunda disponía en mayor medida de las cualidades analíticas propias de una buena novelista: “Mrs Woolf, though she wrote novels, was by temperament a poet, Miss Bowen, on the other hand, is indisputably a born novelist.” (37)

Por eso, en el desarrollo de lo que la misma Bowen denominaba “verbal painting”, esta novelista no dudaba en usar los contrastes de luz para describir con mayor precisión, por ejemplo, el final de la guerra en *The Heat of the Day*. Las últimas escenas de la novela se desarrollaban durante una etapa de bonanza otoñal, en la que, tras un primer día soleado, “... the sun was succeeded by a white quiet light.” (HD: 329) Esta promesa final de luz otoñal contrastaba en la novela con el predominio anterior de escenas nocturnas en medio de las cuales se había desarrollado la acción, unas escenas en las que reinaba la penumbra impuesta por las restricciones eléctricas propias de un momento de tensión bélica. También en esta obra destacaba la luz crepuscular del concierto al aire libre en Regent’s Park con el que se iniciaba el relato:

“The light was so low, so theatrical, and so yellow that it was evident it would soon be gone. The incoming tide was evening. Glass-clear darkness, in which each leaf was defined, already formed in the thicket behind the orchestra and was the other element of the stage.” (HD: 7)

Esa luz crepuscular del atardecer que erosionaba los contornos del paisaje en el céntrico parque londinense contrastaba con el fulgor del amanecer irlandés en *A World of Love*, en el que los rayos solares dibujaban reflejos metálicos en los campos y las rocas que rodeaban Montefort:

“The sun rose on a landscape still pale with the heat of the day before. There was no haze, but a sort of coppery burnish out of the air lit on flowing fields, rocks, the face of the one house and the cliff of limestone overhanging the river ... This light at this hour, so unfamiliar, brought into being a new world – painted, expectant, empty, intense.” (WL: 9)

Esa luz que parecía mantener a Montefort hundido en semejante letargo era la misma que penetraba por entre los pliegues deshilachados de las cortinas del dormitorio de Antonia, y que simbólicamente parecía querer hacer frente a la fuerza dominante de las oscuras sombras del pasado que se cernían sobre el presente de la familia Danby.

Poco después, durante su viaje simbólico por el inframundo, Jane visitaba el castillo de Lady Latterly, un lugar invadido por una penumbra perpetua y gobernado por Vesta Latterly, la hechicera que característicamente trataba de huir del efecto restaurador de los rayos del sol:

“The outdoors, light-shot, uncannily deepening without darkening, leaned through the too-large windows –a blinding ray presently splintered over the dressing table. With a cry, Lady Latterly downed tools. ‘I can’t see myself, you see! I can’t see a thing!’” (WL: 82)

La fotofobia que padecía la hechicera era sin duda una manifestación física de una ceguera moral más profunda y de una vacuidad interior que ella trataba de contrarrestar con el artificio externo y el barroquismo de un dormitorio decorado al estilo años treinta. Recluida en este oscuro santuario del pasado, Vesta Latterly trataba de esconder su falta de humanidad, mientras: “...(she) stood vibrating as though with an engine running ... her neck, arms, shoulders seemed to be made of plastic, pure of humanity.” (WL: 82, 84)

En estrecha relación con la importancia que los efectos de la luz y la oscuridad tenían sobre paisajes y objetos en la obra de Bowen está la insistencia con que esta

autora recurría al empleo simbólico de cortinas como elementos que servían para graduar o filtrar la luz en sus decorados. En *The Heat of the Day*, las cortinas que cada noche aislaban el apartamento de Stella reflejaban la situación de emergencia vivida a diario por los habitantes de una ciudad en guerra. Alternativamente, y a medida que avanzaba la narración, las cortinas iban adquiriendo otros significados: en la escena final, las telas que cubrían las ventanas del dormitorio de Stella actuaban de barrera para proteger a los amantes de la amenaza externa. En el momento climático de la narración, cuando Stella se acercó a la ventana, Robert ya sospechaba que había alguien acechándoles desde el exterior, y su susurro angustiado –“Stella! Don’t touch the curtain!” (HD: 129)- reflejaba el temor del espía a ser capturado. Un temor que, finalmente, le empujó a saltar, o le indujo a dejarse caer al vacío para encontrar la muerte.

A menudo, la calidad y el estilo de las cortinas que adornaban los ambientes frecuentados por los personajes constituían señales inequívocas de su posición social y, más sutilmente, del estado emocional que atravesaban. En *The Little Girls*, la naturaleza etérea y evanescente de Mrs Piggott no solamente se reflejaba en las novelas que leía, o en la enorme variedad de adornos de delicada porcelana que se amontonaban en cada rincón de su salón, sino también en la delicadeza de las telas que cubrían las ventanas de su casa, que aparecían a los ojos del lector “tangled with muslin curtains.” (LG: 77) Por otra parte, esas mismas cortinas habían sido obviamente heredadas de una casa de mayores dimensiones y, por lo tanto, eran fiel reflejo de la personalidad compleja y moralmente sospechosa de la atractiva dama. Estos detalles se sumaban a las significativas alusiones a una enorme cantidad de nuevas y atractivas novelas que Mrs Piggott acostumbraba a leer –“scarlet, brand-new” (LG: 78)-, a la cerámica deteriorada pero cuidadosamente restaurada que coleccionaba –“Delicate metal stitchery underran dishes and saucers and held lids together; tiny alloy claws enabled handles to set their grips on cups; cemented cracks formed networks cradling fine bowls ...” (LG: 76)-, a las costosas flores que adornaban sus salones –“That drawing-room of theirs smelled like a hothouse, always –who sent those expensive flowers? They never grew them, think of their garden!” (LG: 37) y finalmente a las misteriosas láminas que colgaban de las paredes de su cuarto –“Then there were those pictures they had which made me giggle (I now see why) hanging right on the wall. Mother’d have had a fit.” (LG: 37) Todos ellos eran detalles que hacían sospechar de la personalidad disipada de Mrs

Piggott, sospechas que de una manera desenfadada Dinah terminaba por confirmar en la última parte de la novela:

“Cousin Roland thought of everything. He paid my school bills, I think; but also, which was still nobler, all those years he kept Mother in flowers and new novels. From which I suppose there may have been those who manfully tried to argue he kept Mother ...” (LG: 193)

Por su parte, en *Eva Trout*, las dificultades económicas de los Arble se hacían especialmente patentes por el deterioro de sus muebles y por la inutilidad de las cortinas que colgaban en el interior de su sala de estar:

“So far, the living-room was consistent –Iseult’s own ‘touches’ had been less fortunate: thought-out low white bookcases, now in place, for all their content looked cramped and petty; block-printed linen curtains, skimmed by economy, had between them strips of vacuous darkness ...” (ET: 19)

Todos estos detalles reflejaban la incapacidad de Iseult para la vida doméstica, su escaso sentido práctico y su total desinterés por las cuestiones relacionadas con el mantenimiento del hogar. Por su parte, la incapacidad de Eva para encontrar un hogar cómodo y seguro se reflejaba en el mal estado en que se encontraban los muebles y ornamentos de la casa de la playa, el único hogar que consiguió poseer. Por eso, los ojos atentos del narrador observaban a Eva y a Eric a través de los cristales de una casa en ruinas en donde ni los muebles –“amorphous in the distance” (ET: 96)- ni las cortinas de tafetán podrido por la humedad cumplían con su verdadero cometido:

“Not a curtain was drawn across, for not one would stir. Against this resistance, Eric had pitted himself in vain –the taffeta rotted by sea damp split at a touch, the runners were rusted on the rail.” (ET: 96)

Aunque el interés de Bowen por reflejar la luz y sus efectos prevalecía por encima de todas las demás consideraciones, lo cierto es que, en ocasiones, resulta inevitable detectar una especial predilección descriptiva por algún color determinado. De tal manera que, con enorme sutileza, Christensen ha percibido componentes homoeróticos en el decorado de la última escena de *The Little Girls*, al observar la abundancia de referencias al color amarillo y al considerar las implicaciones homosexuales que este color suele tener sobre la ropa y objetos en decorados teatrales y cinematográficos. Por ejemplo, Christensen considera como un indicio inequívoco de homosexualidad latente en los personajes de Dinah y Clare la triple mención de la bata amarilla de Dinah, el fulgor amarillo del fuego que ardía en la chimenea de su cuarto,

la luz amarillenta emitida por la lámpara de noche, los crisantemos color mostaza que adornaban esta estancia y la intensidad del color de los huevos escalfados que la convaleciente Dinah mencionó en tres ocasiones. (38) Si las implicaciones homoeróticas de este color podrían ser discutibles, lo cierto es que, cuanto menos, todos estos realces del color decididamente contribuyen a evocar un clima de sensualidad largo tiempo reprimida que envuelve a los personajes en un halo de calidez durante la escena final:

“Deep into the curtains’ shelter, the head of the sleeper was invisible. Sleep so gave this room a sensual climate that to enter was to know oneself to be in the presence of an embrace.” (LG: 235)

Puesto que el abrazo al que se alude en la descripción no pudo encontrar un referente en la visita de Frank Wilkins –“Between them existed the great distances. She again reached a hand out, this time sideways. But the bed was as wide as it was long ...” (LG: 226)- parece evidente que esta alusión se materializaría en la visita posterior de Clare, que culminaría con el reconocimiento final de una relación que en un tiempo pasado había unido a las amigas y que finalmente ambas parecían dispuestas a retomar.

En otro orden de cosas, junto con la enorme profusión de contrastes de luz, colores, ventanas, cortinas, puertas, portones y lugares de paso (39), en las novelas de Bowen aparecen una gran cantidad de llaves, candados y cerraduras que desarrollan diferentes funciones en cada uno de los textos analizados. Lo primero que merece la pena destacar es que los significados simbólicos de estos elementos del decorado a menudo son inequívocamente convergentes: en *The Heat of the Day*, las menciones a las cerraduras de puertas y ventanas en Holme Dene, Mount Morris y finalmente en el apartamento de Stella sin duda mantienen una estrecha relación simbólica con el hermetismo característico de una ciudad en guerra, así como con el secretismo propio del mundo del espionaje del que proceden dos de los personajes protagonistas. Posteriormente, en *A World of Love*, la cerradura del baúl que durante años guardó unas cartas de amor olvidadas en un desván sin duda sirve para subrayar el aspecto irreal de la historia narrada, así como para evocar el voluntario aislamiento y reclusión de los miembros de una *Big House* en franco proceso de decadencia. En esta novela de fuerte contenido simbólico, las puertas, las cerraduras y las cadenas contribuían a recordar que Montefort ya no era más que un fuerte semiderruido a punto de derrumbarse a los pies de sus ocupantes. Posteriormente, la cerradura del cofre enterrado por *The Little Girls* simbolizaba la responsabilidad que todo ser humano tiene de preservar lo mejor de sí

mismo y de su entorno para las generaciones futuras. En *Eva Trout*, el recurso a mencionar las cerraduras de puertas y cajones reflejaba en imágenes la incomunicación que Eva había sufrido siempre y los sentimientos de opresión y falta de libertad que había padecido en el hogar de Iseult y Eric Arble. El empleo de esta misma imagen obviamente acababa por tener un efecto acumulativo y reflejaba la intención de Bowen de usar las cerraduras como símbolos y metáforas de la tendencia actual al aislamiento y a la incomunicación.

Si en todas sus obras los objetos trascendían a la función ornamental para la que originariamente habían sido diseñados, en *The Little Girls* eran elementos decididamente esenciales para el desarrollo argumental porque, como explica Christensen: "... the whole plot revolves around objects —objects that are buried in a coffer, and objects that are intended to be sealed away in a cave for future generations to find." (40) Además, en una novela planteada por Bowen como un experimento en el que voluntariamente se prescindía de la voz del narrador, la responsabilidad de delinear la psicología de los personajes recaía en la fuerza de sus diálogos y en la eficacia de la caracterización a través del análisis de sus pertenencias y objetos personales. El paisaje y los decorados se convertían, ahora con mayor motivo, en elementos definitivamente esenciales en el relato. Así, el carácter íntimo de la relación materno-filial que compartían Dinah y Mrs Piggott se reflejaba en las figuras de porcelana y los relojes que Dinah todavía conservaba de la época en que había convivido con su madre en Feverel Cottage. Tampoco es necesario recurrir a la voz del narrador para observar el contraste entre la atmósfera relajada que se vivía en su hogar con la inflexibilidad militar característica de la vivienda familiar de Clare Burkin-Jones. En el jardín de Mrs Piggott, la flexibilidad de su carácter se manifestaba en cada rincón: "... The neglected grass of the lawn, already growing up into seed, created a sort of pallor round (Major Burkin-Jones)'s feet: nothing splashed anywhere with colour, except where a meagre delphinium leaned through ferns or ungirt cabbage roses burned purple-pink." (LG: 84-5) Por contraste, la marcialidad de Mrs Burkin-Jones se reflejaba en el cuidado a golpe de reloj de un jardín geométrico que aparecía a los ojos del lector como "... flat as a carpet along the floor of the valley, the unenchanted garden was set out (as were the rooms indoors) rightly, if with no great inspiration." (LG: 112) Sus movimientos perfectamente sincronizados al regar las plantas delataban un estilo de vida que negaba cualquier concesión a la desidia o, como Clare bien sabía, a la imaginación:

“The can, having been giving warning by growing lighter, of a sudden declared itself all but empty. Tilted at whatever angle, it barely dribbled. Mrs Burkin-Jones shook the final drops, fair-mindedly, over the defaulters –more than they deserved! She then put the can down, looked back at the house, and waited: by clockwork, out came the soldier servant bearing a can of the same size, filled to a nicety. Change was effected.” (LG: 113)

Por eso, no resulta extraño que, acostumbrada a vivir en un hogar tan austero como poco inspirador, la robusta Clare sintiera una atracción irresistible por la delicadeza del color y la textura de los objetos de porcelana que adornaban el salón de Mrs Piggott: “...scenery motifs spoke in particular to Clare. Their miniature vastness was of a size for her; their look of eternity could be taken in in less than a minute ...” (LG: 77) Evidentemente, la sofisticación de esa forma de vida contrastaba cruelmente con la austeridad del nomadismo militar de los Burkin-Jones:

“To the Army child, there was something mystic about this world of possessions. The Burkin-Joneses, in their austere, ordered movements from place to place, took with them little ... Mrs Piggott and Dicey had, by contrast, spun round themselves a tangible web, through whose transparency, layers deep, one glimpsed some fixed, perhaps haunted, other dimension.” (LG: 77)

Como podía preverse, la exuberancia consumista de las Piggott poseía un atractivo irresistible para la sorprendida Clare, “the army child”, quien a pesar de los muchos años pasados, todavía hoy conservaba el recuerdo del magnetismo ejercido sobre ella por la atractiva madre de Dicey.

Así pues, por motivos prácticos u ornamentales, existen una verdadera multitud de objetos que surgen, adornan, aparecen y desaparecen por entre las páginas de *The Little Girls*: cortinas, máscaras, cofres, tallas de porcelana, tinteros, láminas y sombreros componen un inmenso cajón de sastre en el que se desarrolla la acción descrita en la novela. De entre todos estos objetos, los cofres resultan especialmente interesantes puesto que la búsqueda de uno en buenas condiciones por parte de las niñas ocupó una sustanciosa parte de la sección central de la novela. Los padres de Sheila, la familia Beaker, poseían dos, lo cual es indicativo de su buena situación económica y de sus gustos decorativos de aire oriental. Uno de ellos se encontraba situado en el vestíbulo junto a un gong metálico, mientras que el segundo, el que finalmente utilizaban las niñas para su enterramiento secreto, se encontraba bajo una mesa, cubierto con un paño de chenilla y un número indeterminado de plantas ornamentales. Después

de los cofres, también las máscaras tenían una finalidad muy definida: además de sugerir la atracción mutua experimentada por Dinah y Clare, que habían conseguido reprimir durante tantos años, estos ornamentos simbólicos servían también como excusa a las amigas para planear una visita al estudio de una artista local, justamente antes de la crisis de identidad sufrida por Dinah al final del relato.

Además de las novelas que Mrs Piggott leía con indolente asiduidad, Dinah guardaba dos libros en su coche: *In Memoriam*, de Alfred Tennyson y *The Midwich Cuckoos*, de John Wyndham, el primero de ellos un conocido lamento por la muerte de un amigo, el segundo un relato futurista que desprendía una visión terriblemente pesimista del futuro de la especie humana sobre la tierra.

Finalmente, entre los elementos del decorado exterior que con frecuencia empleaba en sus narraciones, Bowen parecía conceder especial importancia a las campanas y al sonido característico emitido por ellas que, por otra parte, en raras ocasiones constituía un componente positivo o placentero en sus relatos. Por ejemplo, en la última parte de *The Heat of the Day*, aunque las campanas doblaban para anunciar la victoria de Montgomery en El Alamein, su llamada a la celebración era significativamente ignorada por los desencantados supervivientes de la guerra. Haciendo oídos sordos a las campanadas de la victoria, la decepción de los ciudadanos londinenses parecía reflejarse plenamente en la ausencia de luz solar en las calles de la ciudad recién amanecida:

“There came the Sunday set for victorious bell-ringing: throughout the country every steeple was to break silence ... At the beginning, the invitation to rejoice brought out a few people into the sunless November morning streets ... Soon, however, even before the bells had come to a climax, people began turning away from the illusion, either because it had already begun to fade or because they knew it must.” (*HD*: 291)

De manera parecida, en *A World of Love*, el sonido estridente de las campanadas del Big Ben en la cocina de la familia Danby parecía querer convertir la estancia en un “struck ship.” (*WL*: 129)

Antes de entrar en otras consideraciones, parece importante volver a recordar que para Bowen las casas, los paisajes y los objetos son elementos refractarios del estado emocional de sus personajes, así como símbolos recurrentes de la relación que éstos establecen con el pasado, con el presente y con el devenir. Generalmente, la relación que los personajes mantienen con lo acontecido se presenta en la narrativa de

Bowen como un elemento crucial que es necesario tomar en consideración antes de poder enfrentarse con alguna garantía de éxito a los retos presentes y futuros. Ciertamente, los decorados son la señal externa de esa verdad irrefutable. Además de simbólica, la relación personaje-decorado a menudo refleja fielmente la diversidad de consensos, adecuados o inadecuados, que cada ser humano consigue establecer con su realidad. En el mejor de los casos, esa capacidad humana para consensuar y desarrollar una relación favorable con los objetos de su entorno es lo que Bowen entiende por civilización:

“Pictures would not be hung plumb over the centres of fireplaces or wallpapers pasted on with such precision that their seams make no break in the pattern if life were really not possible to adjudicate for. These things are what we mean by civilization ... in this sense, the destruction of buildings and furniture is more palpably dreadful to the spirit than the destruction of human life.”
(*DH:207*)

Y, dado que son los personajes emocionalmente inmaduros, es decir los menos civilizados, los que a menudo se caracterizan en las obras de Bowen por su incapacidad para establecer una relación significativa con los objetos de su entorno, la responsabilidad de transmitir una visión personal de los lugares y objetos cotidianos no puede recaer sobre ellos sino que generalmente tiene que recaer en los personajes emocional y socialmente maduros, es decir, en los que presentan un mayor grado de civilización. De tal forma que, en *The Death of the Heart*, por ejemplo, mientras que la ineptitud emocional de Portia obligaba al narrador a ejercer de informador directo de lo acontecido en su realidad circundante, en las escenas en las que aparecían Anna, Thomas o St. Quentin, tres de los personajes socialmente más evolucionados de la novela, su sensibilidad y refinamiento les permitían tomar las riendas descriptivas del relato con asombrosa soltura, eximiendo al narrador de esa responsabilidad. Por eso Bowen continuamente permitía que las casas, paisajes y objetos aparecieran descritos a través del particular prisma subjetivo de estos tres personajes. De tal manera que, al inicio de la narración, mientras Anna compartía con St. Quentin su largo paseo invernal por Regent's Park y, en su frustración presente, lamentaba tener que regresar a compartir techo con Portia, la imagen de Windsor Terrace reflejaba la inquietud creciente de Anna y aparecía ante los ojos del lector como una mansión irremediabilmente fría, oscura y vacía:

“At the far side of the road, dusk set the Regency buildings back at a false distance: against the sky they were colourless silhouettes, insipidly ornate, brittle and cold. The blackness of windows not yet lit or curtained made the houses look hollow inside ...” (*DH*: 12)

Sin embargo, St. Quentin, gran amante del lujo y del buen vivir, añorando la tibieza y el confort del elegante salón de Anna Quayne, apenas podía reprimir su deseo de encaminar sus pasos hacia el calor de la taza de té que pacientemente esperaba su regreso a Windsor Terrace:

“... he threw a homesick glance up to Anna’s drawing-room window. Inside, he saw firelight making cheerful play ... ahead lay the knolls, the empty cold clay silence of inner Regent’s Park beneath a darkening sky.” (*DH*: 16)

De forma similar, días después, al regresar a Windsor Terrace tras una infructuosa tarde de cine en compañía de Anna, Portia y Major Brutt, Thomas Quayne observaba cómo la fachada de la casa inexorablemente reflejaba el vacío que él mismo sentía crecer en su interior:

“ ... he felt round for his key. As though he heard himself challenged. Or heard an echo, he looked sharply over his shoulder down the terrace –empty, stagey, E-shaped, with frigid pillars cut out on black shadow: a façade with no back.” (*DH*: 44)

Tras estas consideraciones, parece necesario tratar de profundizar en las raíces sociológicas de esta identificación permanente en las obras de Bowen entre personajes y lugares y, en consecuencia, en los condicionantes sociales que influyen en la capacidad o incapacidad para expresar ese grado de identificación que cada personaje experimenta con su entorno más inmediato. En referencia a la ambientación de las obras de Bowen, pero en este caso desde una perspectiva eminentemente sociológica, John Atkins (41) explica que aunque en su obra aparecen una amplia gama de ambientes sociales, el emplazamiento y el ambiente más característicos de sus narraciones se corresponden con los de la clase acomodada, con descripciones enormemente cuidadosas y detalladas de hogares en donde los personajes disfrutaban de un estado de bienestar y conocen bien los secretos del arte del buen vivir. Si bien es cierto que el interés de Bowen raramente se concentra en el bienestar puramente económico sino que más bien se fija en el concepto de estilo, de civilización como diría ella misma, resulta imposible ignorar que en la cultura burguesa occidental ambos factores están intrínsecamente asociados y, por lo tanto, permanecen indisolublemente unidos en la mente del autor y del lector.

Así lo explica el narrador cuando hace referencia a los sentimientos que experimenta Gavin con respecto a Mrs Nicholson y a su grupo, todos ellos miembros de la clase acomodada de Southstone. Gavin, hijo de un modesto terrateniente, es el personaje protagonista del relato “*Ivy Grippled the Steps*”, perteneciente a la colección de relatos agrupados bajo el título de *The Demon Lover* (1945):

“Everything was effortless, and to him, consequently, seemed stamped with style ... People here, the company that she kept, commanded everything that they desired, were charged with nothing they did not. The expenditure of their incomes –expenditure calculated so long ago and so nicely that it could now seem artless- occupied them ... such light, lofty, smooth-running houses were to be found, quite likely, in no capital city. A word to the livery stables brought an imposing carriage to any door: in the afternoons one drove, in a little party, to reflect on a Roman ruin or to admire a village church.” (CS: 690-1)

Este párrafo, que Atkins considera un modelo de economía literaria por reflejar escueta pero afinadísimamente el modo de vida característico de la clase acomodada de una ciudad de provincias, no solamente describe con calculada precisión la vida social de Southstone (con toda probabilidad Bournemouth), sino que además postula uno de los conceptos fundamental de la forma de vida propia de una sociedad pequeñoburguesa: si el estilo es el objetivo primordial para adquirir estatus social, el dinero es la mejor manera de encontrar los medios para alcanzarlo.

Por esta razón, una característica propia de la narrativa de Bowen es que sus personajes, en su mayor parte enormemente civilizados, a menudo viven en hogares confortables, bien caldeados, empapelados con brocados, en ocasiones verdaderos museos abarrotados de pequeñas obras de arte que alguien, evidentemente uno o varios miembros de una clase inferior, se encarga diariamente de cuidar y mantener en perfecto estado. Sobre todo en sus primeras obras, no hay duda de que ésta es la tónica general. Bien es cierto que, en ocasiones, algunas familias atraviesan etapas de verdadera precariedad económica, como suele también ocurrir en la vida real. Éste es el caso, por ejemplo, de Stella Rodney, una mujer de su tiempo, emancipada e independiente, madre de Roderick en *The Heat of the Day*, que por alguna razón, antes de iniciarse el relato se había visto obligada a abandonar “the last of her houses and stored her furniture ...” (HD:23) Desde entonces, Stella había fijado su residencia en una serie de apartamentos amueblados, lujosos pero impersonales, que delataban su evidente pérdida de identidad y de función social. El personaje de Stella claramente representa a toda una generación

de seres civilizados pero enormemente desencantados que no tuvieron el ánimo ni la capacidad para recuperar las pérdidas económicas que el tiempo, los impuestos, los lujos y posteriormente los largos años de guerra habían causado en su economía. A pesar de todo, la fortuna nunca les fue completamente adversa porque siempre existía alguna herencia familiar, que solía materializarse en el momento más oportuno, y que conseguía sacarles de los apuros económicos que padecían. En el caso de Stella, la herencia familiar tuvo como beneficiario directo a su hijo Roderick, el futuro propietario de los trescientos acres de terreno que rodeaban Mount Morris.

Por su parte, Robert Kelway, amante de Stella y coprotagonista del relato, también procedía de una familia pequeñoburguesa propietaria, entre otras posesiones, de Holme Dene, una construcción monstruosa e impersonal que databa del año 1900 y que había permanecido en venta durante años. Nada más iniciarse la visita de Stella a Holme Dene, se hizo patente que los valores sociales derivados del sentimiento de comunidad, del espíritu familiar y del derecho indispensable a la intimidad no significaban nada para los Kelway. La consecuencia más terrible de esta penosa carencia familiar era la disociación radical entre lo que la casa representaba y lo que emocionalmente experimentaban sus habitantes. Como explica Atkins en relación con Holme Dene: “In the early work of Elizabeth Bowen, house and owner form a kind of centaur. War breaks this. In *The Heat of the Day* the process is complete, the divorce is spiritual as well as physical.” (42) Es evidente que esta disociación no podía sino tener efectos demoledores en los propietarios modernos, como así lo ejemplifica Robert Kelway, cuya falta de raíces finalmente le indujo a traicionar a su patria, a Stella y, lo peor de todo, a sí mismo.

Una consecuencia directa de esta disociación moderna entre los hogares y sus moradores es que la nueva clase social burguesa que se configuró con la posguerra acostumbró a fijar su residencia en los barrios residenciales de la periferia de las ciudades, verdaderas ciudades dormitorio donde todo era novedad y tecnología. Viviendo en los lugares más desagradables e insospechados que alguien como Bowen podía imaginar, los modernos burgueses a menudo se mostraban incapaces de apreciar las ventajas de la vida en el campo. Uno de sus más aventajados representantes, Markie Bridgewater en *To the North*, irónicamente explicaba en esta novela que en una ocasión no pudo evitar pasar un terrible fin de semana en el campo: “... impure country where London’s genteelst finger-tip touches the beechwoods.” (TN:56) Decididamente, un personaje tan moderno como Markie no estaba preparado para disfrutar de los restos del

pasado en una vieja casa de campo, en donde “... doors opened with arty latches, the house stank of cold steam from imperfect heating ...” (TN:56) Asfixiado por el peso de un pasado que no sabía apreciar, Markie decidió salir a dar un paseo por los alrededores del viejo caserón deteriorado, y esto es lo que sus modernas pupilas pudieron apreciar:

“Down there, between the dreary trunks of the beeches, houses lay like sediment in the cup of the misty valley: great gabled carcasses, villas aping the manor, belfried garages where you could feel the cars get cold. There were no lights, not a thread of smoke from a chimney. Afternoon stupor reigned; there was nothing more than they wanted; down there they all sat in the dark. Gardens extensive and cultured, with paved paths and pergolas, ran up the side of the valley, some had lakes where a punt could measure its length, not turn, some bird-baths for sparrows to drown in. To Markie the foreshortened villas appeared enormous, bloated as though by corruption ... Then someone’s wife opened a cold piano: she tinkled, she tippetted, she struck false chords and she tried again. God knew what she thought she was doing.” (TN: 56-7)

Es evidente que Markie no parecía estar preparado para disfrutar de la solidez y la quietud de la campiña inglesa. Sin embargo, al acabar de leer el párrafo todo parecía indicar que tampoco debía estarlo Bowen porque, como en otras muchas ocasiones, su capacidad evocadora y su agudeza descriptiva se mostraban de nuevo infalibles al sugerir la decadencia y la pobreza moral en el corazón mismo de la abundancia y del bienestar económico de esa parte del país.

Por otra parte, tampoco las residencias costeras retratadas en *The Death of the Heart* o en *Eva Trout* parecían estimular enteramente el entusiasmo de la propia Bowen. En la primera de las dos novelas mencionadas, Waikiki era la residencia permanente de la familia Heccomb, el lugar elegido por Bowen para que la inexperta Portia realizara su primer ensayo de vida social. Sin embargo, la residencia costera de la antigua institutriz de Anna Quayne era, en palabras de Mona Van Duyn: “... a sounding box for the thrashing of animal energy.” (43) La primera vez que Portia fijó su mirada en esta residencia costera, una de las ventanas permanecía abierta al viento procedente del mar, las descoloridas cortinas parecían dispuestas a emprender el vuelo, y el timbre de la puerta mostraba un aspecto deplorable, víctima de la insistencia de algún improvisado visitante. En esta especie de enorme e improvisada caja de resonancia, los habitantes de Waikiki acostumbraban a aporrear las puertas para abrirse paso y poder transmitir a gritos sus pensamientos más íntimos. La impresión que causaba la casa a los

asombrados ojos de Portia era la de poseer una pared frontal traslúcida, casi transparente, ya que no había nada que no pudiera verse u oírse desde el exterior. Contrastando con la solidez y sobriedad de los muebles que Matchett cuidaba con tanto esmero en Windsor Terrace, el mobiliario en Waikiki, ignorante de los cuidados que los otros muebles habían recibido durante generaciones, exhibían orgullosos su brillo vulgar de barniz barato, tan vulgar y tan barato como la gentileza verbal que derrochaba la hija mayor de los Heccomb, Daphne Heccomb. Durante las veinticuatro horas del día, los diferentes sonidos que los otros emitían en la intimidad, sus abluciones y sus olores corporales se encargaban continuamente de recordar a Portia que no estaba sola, que voluntaria o involuntariamente siempre se encontraría en presencia de otras personas. La crudeza de la luz que iluminaba su dormitorio -en donde “... the electric light ... poured down with a frankness unknown at Windsor Terrace” (*DH*:136)- le recordaba insistentemente que Waikiki se encontraba a años luz del gusto exquisito exhibido en Windsor Terrace.

La imponente figura de Dickie, hermano de Daphne e hijastro de Mrs Heccomb, ponía constantemente a prueba la fragilidad de las vigas que sostenían la casa, y el insistente sonido del agua corriente delataba la existencia de un verdadero laberinto de cañerías que conseguían convertir los frágiles muros que circundaban Waikiki en una verdadera “sounding box.” (*DH*:135) Las ropas de Doris, el único miembro del servicio doméstico que la familia Heccomb podía permitirse contratar, despedían un curioso olor corporal que, mezclado con el olor a sal y a humedad, envolvían la casa en un continuo y asfixiante rompecabezas oloroso.

Sin embargo, a pesar de las dosis de sarcasmo con que Bowen describía el exterior y el interior de esta enorme caja de resonancia, los jóvenes que la frecuentaban, de talante áspero y resistente, parecían ser los únicos seres destinados a resistir los envites de la soledad y el aislamiento moderno. Aunque los ruidosos jóvenes Heccomb estaban lejos de poder representar los valores que Bowen había heredado de sus antepasados, parece evidente que estos seres eran los únicos que poseían un indestructible instinto de supervivencia, un rasgo de carácter muy valioso, casi imprescindible, en la sociedad actual. Tras la lectura pormenorizada de las páginas ambientadas en Waikiki, el lector parece impelido a admitir que, pese a todas sus deficiencias, ellos y solo ellos están destinados a permanecer. Suyo es el futuro, suya es la dudosa victoria que Bowen parecía predecir frente al imparable proceso de deshumanización de la era moderna. Así lo entiende también Van Duyn, quien no duda

en considerarlos los únicos supervivientes del proceso deshumanizador actual: “Yet, as (the house) creaks and strains and shifts under the coast wind, it stands with an almost shiplike strength, as if it might manage to float even if cut loose from the land and set adrift on the chaos of nature. With those whom it suits, the sturdy and coarse-natured, the novel is not primarily concerned, though these, it suggests, may be the only undamaged survivors of a wholly “modern” life.” (44)

Tras la dura lección de comedia social que Bowen impartió al concebir Waikiki, con la escritura de su última novela Bowen volvió nuevamente a demostrar la agudeza de su percepción visual al describir Cathay, el triste y dilapidado “seaside resort” en donde Eva Trout buscó refugio en la novela homónima, así como Broadstairs, la pequeña ciudad en donde la joven heredera trató en vano de esconderse de su pasado y pugnó por proveerse de un hogar propio. La descripción del ambiente social de Broadstairs por parte de Mr. Denge, el agente inmobiliario con quien Eva estableció contacto para formalizar la compra de Cathay, parecía contener en sí misma todo el hastío y el provincianismo de cualquier pequeña población costera. Una vez más, el talento de Bowen para la sátira social volvía a infiltrarse por entre las líneas de este párrafo adjudicado a Mr Denge:

“Broadstairs is also animated in the evenings, more rather than less so out of season, when, less overrun by visitors, we are more exclusive. You will find in the better part of the town hotels with an international cuisine, not to speak of restaurants. Those, Mrs Denge and I and our circle frequent, on occasions, that is, from time to time.” (*ET*: 77)

Cada grupo social tenía su espacio dentro de Broadstairs. Incluso la moral, el motivo de preocupación permanente para la clase media de todas las culturas, poseía en esta ciudad una disposición geográfica tan concreta y definida que cualquier sensibilidad burguesa debería ser capaz de detectar. Esta moral burguesa formaba parte de un código rígido e inequívoco que también Pauline, la sobrina adolescente de Julian Towers en *To the North*, debería aprender cuanto antes si deseaba evitar males irreparables. De tal manera que, si lo que la joven deseaba era un paseo motorizado, Mrs Patrick consideraba perfectamente seguro el autobús número 11, no así el número 24, que se adentraba peligrosamente en Charing Cross Road:

“The No. 11 is an entirely moral bus. Springing from Sheperd’s Bush, against which one has seldom heard anything, it enjoys some innocent bohemianism in Chelsea, picks up the shoppers at Peter Jones, swerves down the

Pimlico Road –too busy to be lascivious- passes not too far from the royal stables, nods to Victoria Station, Westminster Abbey, the Houses of Parliament ... Except for the Strand, the No. 11 route, Mrs Patrick considered, had the quality of Sunday afternoon literature; from it Pauline could derive nothing but edification.” (*TN*: 40)

Evidentemente, el gusto de Bowen por la sátira social había empezado a desarrollarse muy tempranamente. En este caso el objetivo más inmediato era reflejar en sus narraciones los hábitos y la forma de vida de unas generaciones que, aunque inevitablemente debían resultarle ajenas y, cuanto menos, sorprendentes, claramente representaban para ella el futuro. Y afrontar el futuro era uno de los objetivos principales de Bowen, aunque supusiera un tremendo esfuerzo. Fruto de ese esfuerzo de Bowen por adaptarse a los cambios sociales era, por ejemplo, la descripción del interior de Cathay, en donde el cuidado especial que el narrador ponía en la selección de los muebles y objetos constituía una nueva demostración de adaptabilidad en una depurada técnica descriptiva. En unas pocas líneas, el narrador conseguía captar lo más sustancioso de una escena y reflejarlo sutilmente, sin cargar las tintas, marcando cada espacio escénico con unas pinceladas breves pero certeras. De tal manera que el salón del nuevo hogar de Eva era el triste reflejo de las necesidades de una joven moderna cuya inmadurez afectiva le impedía hacer uso de las ventajas que el progreso reportaba pero que, aún así, era plenamente consciente de la necesidad de proveerse de todo lo necesario para afrontar con cierta garantía de éxito la vida moderna:

“Outstanding examples of everything auro-visual on the market this year, 1959, were ranged round the surprised walls: large-screen television set, sonorous-looking radio, radio-gramophone in a teal coffin, other gramophone with attendant stereo cabinets, sixteen-milimetre projector with screen ready, a recording instrument of BBC proportions, not to be written off as a tape-recorder ...” (*ET*: 118)

Como Atkins irónicamente puntualiza, es evidente que Eva nunca podría hacer uso efectivo de los aparatos de comunicación adquiridos porque sencillamente era incapaz de comunicar nada. Sin embargo, ese fervor adquisitivo de Eva era una prueba irrefutable de que Bowen conocía perfectamente cuáles eran las reglas del juego en el mundo moderno, aunque no las comprendiese: “There is no indication that Eva needed this equipment, or even used it, but she had to have it. She was a modern girl, and Miss Bowen knows what goes to make a modern girl, whether in 1930 or in 1960.” (45)

Evidentemente, había ciertas cosas del mundo moderno sobre las que Bowen no podía ni quería dejar de ironizar. Otro ejemplo de su aversión a la modernidad puede encontrarse en su descripción de las nuevas urbanizaciones de lujo que proliferaron durante los años de bonanza económica del periodo de entreguerras. En un relato cuyo irónico título prefiguraba el contenido, “*Attractive Modern Homes*”, recogido en *Look at All Those Roses* (1941), el narrador apenas conseguía esconder su aversión por la opulencia de las modernas urbanizaciones de lujo:

“This new town they had come to had a mellow, ancient core, but was rapidly spreading and filling up with workers. The Watsons had been edged out to this new state, the only place where they could find a house. And how un-ideal it was. An state is not like a village, it has no heart; even the shops are new and still finding their own feet. It has not had time to take on the prim geniality of a suburb. The dwellers are pioneers unenobled by danger. Everybody feels strange and has no time for curiosity. Nothing has had time to flower in this new place.” (CS: 522)

Los barrios residenciales de nueva construcción, los edificios modernos, los bungalows, las urbanizaciones de lujo, todo aquello que delataba el descontrolado desarrollo urbanístico actual aparecía insistentemente denunciado en su obra. En este caso, la joven protagonista de “*Songs My Father Sang Me*”, un relato recopilado en *The Demon Lover* (1945), describía las experiencias vividas durante sus años de infancia en el periodo de entreguerras. Aunque las palabras parecían describir escuetamente un bungalow propiedad de sus padres, la impresión que el lector recibe es de una desoladora tristeza espiritual:

“The first thing I remember, upon becoming conscious, was living in one of those bungalows on the flats near Staines. The river must have been somewhere, but I don’t think I saw it. The only point about that region is that it has no point and that it goes on and on. I think there are floods there sometimes, there would be nothing to stop them; a forest fire would be what is really needed, but that would not be possible as there are no trees. It would have looked better, really, just left as primeval marsh, but someone had once said, ‘Let there be bungalows.’ If you ever motored anywhere near it you probably asked yourself who lived there, and why. Well, my father and mother and I did, and why? –because it was cheap, and there was no-one to criticise how you were getting on. Our bungalow was tucked well away in the middle, got at by a sort of

maze of in those days unmade roads. I'm glad to say I've forgotten which one it was. Most of our neighbours kept themselves to themselves for, probably, like ours, the best reasons; but most of them kept hens also; we didn't even do that. All round us, nature ran riot between corrugated iron, clothes-lines and creosoted lean-to sheds." (CS:652)

Como reconoce Atkins, lo que Bowen describe en estas líneas no puede ni probablemente pretende considerarse un análisis exhaustivo de un ambiente o de un entorno social determinados. Sin embargo, la fuerza intuitiva de cada símbolo, la cuidada selección de los detalles apuntan a un conocimiento profundo del ser humano, combinado con el empleo de una técnica descriptiva depurada y basada en el empleo adecuado de lo que ella misma, en *Notes on Writing a Novel*, denominaba "stage-properties". (46) Aunque, como explica Atkins, el ángulo de visión de Bowen es deliberadamente limitado, la honestidad y la profundidad de su percepción psicológica apuntan a todo lo esencial y perdurable que existe en la naturaleza humana: "Realism is neither her forte nor her interest, yet she has an intuitive grasp of what is characteristic and essential that puts the reader in a much closer relationship to the life she portrays than any methodical description could do." (47)

Por otra parte, junto con los excesos urbanísticos del mundo moderno, existen determinados aspectos del comportamiento de la burguesía contemporánea que Bowen conocía y se esmeraba en no excluir de sus narraciones. De una u otra forma, en todas sus obras existe algún personaje representativo de este colectivo social que protagonizó un desarrollo espectacular durante los años de la posguerra en Europa. Los puntos débiles más característicos de este grupo eran insistentemente subrayados en *The Heat of the Day*, en donde Ernestine Kelway, la hermana de Robert, personificaba toda la falta de sensibilidad, la autosuficiencia, la exagerada extroversión y el reduccionismo moral propio de una clase social cuyo estilo de vida sentó sus bases sobre el materialismo simplista surgido tras la guerra, y que vivió sus años de pleno desarrollo durante la segunda mitad del siglo XX. Un ejemplo claro de la tendencia de Ernestine a simplificar las cosas hasta extremos insospechados se extrae del comentario que, entre risotadas de autosuficiencia, formulaba sobre su perro muerto: "Of course, he came to us as a pup and I am glad to think none of us ever let him down. I often think that if Hitler could have looked into that dog's eyes, the story might have been very different." (HD: 124)

A pesar que su estilo distaba mucho de seguir los dictados del realismo social, lo cierto es que Bowen poseía un talento innato para la ambientación escénica y un oído

atento a los rasgos expresivos de cada grupo social, algo muy propio de la comedia ligera. Aplicando esta sencilla ecuación estilística, esta narradora a menudo convertía sus descripciones en exhaustivos análisis sociales. De tal manera que, en *The House in Paris*, la familia de Karen Michaelis representaba impecablemente el inmovilismo propio de lo más selecto de la clase media londinense de entreguerras:

“Karen had been born and was making her marriage inside the class that in England changes least of all. The Michaelis lived like a family in a pre-war novel in one of the tall, cream houses in Chester Terrace, Regent’s Park. Their relatives and old friends, as nice as they were themselves, were rooted in the same soil.” (HP:70)

Una vez más, la protagonista del relato pertenecía a la clase acomodada británica, lo que en inglés se conoce como “the upper middle” y, como todas sus antecesoras, era plenamente consciente de sus orígenes. La novela describía su necesidad de rebelión que, en este caso, era anulada por su claudicación última y por su adhesión posterior, completa y definitiva, a los principios fundamentales defendidos por los miembros de su clase: “She saw this inherited world enough from the outside to see that it might not last, but, perhaps for this reason, obstinately stood by it.” (HP:71) El mundo que había heredado de sus antepasados era en realidad una amalgama de diferentes clases sociales y ahora representaba una radicalización del estatismo social británico: la endogamia era infinitamente más aconsejable que el matrimonio por debajo de su clase, por eso Karen ya se encontraba comprometida en matrimonio con un familiar lejano:

“Her marriage to Ray would have that touch of inbreeding that makes a marriage so promising, he was a cousin’s cousin; they had met first at her home.” (HP: 71)

Aunque oprimida por el inmovilismo e intolerancia que les caracterizaba, Karen había finalmente optado por alinearse con los de su clase:

“Her only brother, Robin, had come safely through the war to marry a very nice woman with property in the North; he managed his wife’s property, hunted two days a week, sometimes published clever satirical verse and experimented in artificial manures. This was the world she sometimes wished to escape from but, through her marriage, meant to inhabit still.” (HP: 71)

En una posición ostensiblemente inferior se encontraba la burguesía media-baja representada por los Heccomb, anteriormente mencionados en relación con Waikiki, la

casa playera de Seale-on-Sea en *The Death of the Heart*. Daphne y Dickie Heccomb, hijos adoptivos de una antigua institutriz de Anna, eran admiradores remisos de los Quayne, quienes para ellos constituían lo más representativo de la clase alta británica, un grupo social a cuyos miembros envidiaban y despreciaban al mismo tiempo. Daphne Heccomb, una joven provinciana que jamás perdía oportunidad de difamar a Anna Quayne, era el tipo de persona que disfrutaba enormemente presenciando, por ejemplo, una boda o un acto social protagonizado por algún miembro de la clase alta de provincias. Ella y su hermano Dickie eran dos dignos representantes de la pequeña burguesía provinciana para quienes la vida no era más que una mezcla absurda de realismo y pretenciosidad.

Como miembros del escalafón menos favorecido de la escala social, las clases bajas apenas aparecen mencionadas en las obras de Bowen. Su representación literaria se limitaba a la presencia de sirvientes y amas de llaves y, en la mayor parte de los casos, su presencia o ausencia se constituía en mero símbolo de estatus social para las clases más favorecidas. Especialmente en sus primeras obras, los personajes de Bowen generalmente pertenecían a la clase media-alta, mientras que las clases inferiores a menudo permanecían en la periferia de la acción. Como Atkins explicaba en referencia a las damas y caballeros que pasaban el verano en el hotel de la costa italiana que se describía en *The Hotel*, su indiferencia por lo ocurría con el resto de los miembros de la escala social era tan grande como la que demostraban tener los personajes privilegiados de las novelas de Henry James: “The outer world is barely recognized. Their dependence on the world, in Marxian terms, is not acknowledged, it is as firmly pushed out of view as the comparable society of Henry James.” (48)

Efectivamente, exceptuando a algunos sirvientes ariscos –como Francis en *The Little Girls*- o perezosos –como Kathie en *A World of Love*- y obviando la imponente presencia de Matchett, el amas de llaves de los Quayne en *The Death of the Heart*, los personajes de clase trabajadora carecían de peso específico alguno en su obra, a no ser que actuaran como símbolos de estatus para los otros personajes. En *The Hotel*, por ejemplo, los Pinkerton gozaban de una posición más privilegiada que los demás clientes del hotel y, por esa razón, eran los únicos inquilinos que gozaban de los servicios de una camarera personal quien, característicamente, poseía una dicción incorrecta. Salvo ésta y alguna otra excepción, el mundo de la clase trabajadora, su forma de vida y sus preocupaciones raramente entraban a formar parte de la conversación de las damas del hotel. Tessa Bellamy, la prima de Sydney en esta misma novela, era la única dama

consciente de la existencia de subalternos. Sin embargo, a pesar de su conciencia social pasaba, como las demás damas del hotel, la mayor parte de su tiempo tumbada sobre un sofá. Como en las novelas de Henry James, la existencia de aquellos que se encontraban fuera de su círculo social apenas era tenida en consideración por los protagonistas. Algunas damas del hotel se lamentaban del exceso de información política en los periódicos. Una de ellas, al mencionar un desastre ocurrido en una mina inglesa, recibía la siguiente réplica:

“Miners always seem to be getting into trouble. One is so sorry, but it is difficult to go on and on sympathizing, especially out here where one gets on just as well without them –they burn wood, you know, and do everything else by electricity.” (*H*: 185)

En una novela como *The Hotel*, sorprendía encontrar a un personaje que se atreviera a cuestionar la función social de los miembros de su clase y, por tanto, a cuestionar su legitimidad. Evidentemente, no podía ser nadie más que la descerebrada Miss Pym, claramente incapaz de controlar sus pensamientos y sus palabras, quien se atreviera a plantear la siguiente pregunta:

”If you come to think of it, what is the good of us?” (*H*: 165)

Ante la necesidad de explicitar la identidad del destinatario de sus preguntas, la desorientada dama aclaraba que se refería concretamente a los de su clase. Ante semejante inconveniencia, inmediatamente alguien la tachaba de socialista, y ella se defendía respondiendo: “Must one be a Socialist to wonder sometimes what is the good of us? Because one can’t help it (without wishing to attach oneself to any party) these days, when so much is in the melting-pot.” (*TH*: 165)

Los cambios sociales desarrollados en ese *melting-pot* al que Miss Pym hacía referencia aparecían posteriormente reflejados en su última novela, *Eva Trout*, en donde Bowen no solamente demostraba ser sensible al proceso evolutivo de la sociedad moderna, sino que mostraba tener una intención clara de incorporarlo a su narrativa. En este sentido, es de destacar la sutil aproximación al personaje de Eric Arble, el marido de Iseult Smith, un personaje de extracción social humilde que, algo realmente novedoso en Bowen, gozaba de entidad propia en *Eva Trout* y que además parecía capaz de evolucionar. Eric, empresario agrícola fracasado, trabajaba ahora en un taller mecánico en la ciudad próxima a Larkins. Cada mañana subía a un autobús a las 7:30 a.m. y, tras un largo día de trabajo en el taller, conseguía regresar a su casa alrededor de

las 6:30 p.m. Una vez allí, Eric acababa el día siguiendo la misma rutina doméstica que caracterizaba a los miembros de su clase:

“He seldom came in saying anything. He saw no need to. On the contrary, he came back into a room as though not conscious of having gone from it. Once he was there, he was there. He gave but one sign of having been far afield: invariably he brought back the evening paper. Quite often he quite simply sat down and read it. Who would have thought this man had been gone a day? – but that by what had happened, might have arisen, been done or not done during the day away, he was still to a certain extent preoccupied.” (ET: 19)

Mucho más despreocupada y liviana parecía ser la vida de los nuevos ricos, que aparecía fielmente representada a través del personaje de Lady Latterly en *A World of Love*. Esta dama británica adinerada de dudosa reputación, incapaz de afrontar su pasado en Inglaterra, había decidido marcharse a Irlanda, en donde había adquirido un castillo. En el castillo y sus jardines recibía a los pocos amigos que aún conservaba, todos ellos con pasados tan oscuros e inconfesables como el suyo. A excepción de Jane y de un caballero irlandés de cierta edad que respondía al nombre de Terence, los invitados que asistían a sus reuniones parecían estar todos cortados por el mismo patrón. La magnitud de la fortuna de Lady Latterly causaba tanta admiración como sorpresa entre la población local, cuyos miembros observaban cada uno de sus movimientos atentamente pero a cierta distancia. La identidad de sus amantes, el número de sirvientes que la atendían, la cantidad de baños que había hecho construir en su castillo, las fiestas que organizaba, los desperfectos que éstas originaban en su propiedad y la enorme cantidad de dinero que gastaba en caprichos constituían el tema de conversación del vecindario, entre quienes provoca una variedad de críticas y acusaciones. Como explicaba el narrador: “She was *nouveau riche*; but, as Antonia said, better late than never.” (WL: 57)

Como parece lógico, los nuevos ricos como Lady Latterly estaban perpetuamente obsesionados por hacer ostentación de su riqueza ya que, una vez adquirido el estatus, resultaba absolutamente necesario tratar por todos los medios de exhibirlo y de perpetuarlo. En el caso de Vesta Latterly, su forma de vida y, sobre todo, su castillo y las innovaciones que en él iba introduciendo constituían los símbolos más característicos de su riqueza. Esta exuberancia económica de Lady Latterly contrastaba con la sobriedad característica de Eva Trout en la novela posterior. En esta ocasión, la protagonista era la única hija de un millonario recién desaparecido y a pesar de la

magnitud de su riqueza se encontraba extrañamente sola y desvalida. Entre sus escasos amigos se encontraba Henry Dancy, un joven estudiante en Cambridge hijo de un humilde vicario de provincias, quien no tardó en hacer comprender a Eva que el Jaguar que conducía resultaría escandalosamente ostentoso en el ambiente estudiantil en el que ahora se desenvolvía. Por esa razón, Henry no permitió que su amiga pasase a recogerle al volante de un símbolo tan claro de estatus, lo que evidentemente delataría la falta de confianza en sí mismo de aquel que lo conduce.

En contraste con Eva, aquellos miembros del escalafón social que no podían disfrutar de semejante desahogo económico tenían que conformarse con exhibir símbolos más modestos. Este era el caso de Daphne y Dickie Heccomb en *The Death of the Heart*, unos personajes perpetuamente inseguros de la estabilidad de su posición social que centraban su preocupación en la elección de los discos apropiados para amenizar sus fiestas y que a pesar de tener que contentarse con un coche de segunda mano, se esmeraban, eso sí, en proveerse de la marca y del modelo adecuado y, por supuesto, en mantenerlo en inmejorables condiciones. Como realmente ocurrió durante todo el siglo XX, para aquellos que aspiraban a mantener o incluso a ascender en el escalafón social, el símbolo externo de bienestar más característico era el automóvil. Desgraciadamente, Dickie y Daphne pagaban de una u otra forma sus excesos, porque lo precario de su economía les impedía disfrutar de otro de los símbolos modernos de éxito económico: los viajes.

En efecto, durante los años centrales del siglo XX, lo verdaderamente impensable para la clase media-baja británica era viajar, y sobre todo viajar al extranjero. Como ocurría con los Heccomb, el incipiente bienestar económico de los miembros de esta clase no daba para tanto. La minoría de afortunados que disponían de medios para salir al extranjero a menudo limitaban sus viajes a Italia o a Francia, combinándolos con visitas a Londres, en el caso de vivir fuera de la capital. En el prólogo a la primera edición de relatos titulada *Ann Lee's* (1926), Bowen explicaba que durante aquellos años el principal estímulo creador para ella fueron los viajes: “The principal *Ann Lee's* stimulus was travel: in a sense, everything I experienced was travel.” (A: 92) Durante esa época ella y su marido habían vivido en Northampton, en las Midlands, y desde allí:

“... Some days I caught a train and went to London; I visited Ireland to see my father; every spring brought me two weeks in Italy; in late summer my husband and I travelled in France ...” (A: 93)

De la enorme cantidad de lugares que guardaba cuidadosamente en su memoria desde sus años de infancia, probablemente Londres constituía uno de los mitos más tempranos y estimulantes para su imaginación artística. La gran ciudad inglesa pronto adquirió las dimensiones de una fantasía privada en la mente de la joven Bowen, quien en “*Coming to London*” (1956) explicaba que, durante los años en que completaba su educación en un internado de Kent:

“(London) loomed darkly somewhere at the other side of the water; I thought of it (when at all) as an entity, at once magnetic and dangerous. It was, from all I heard, a city into which no-one ventured alone, and which was to be entered only after preparation and wary forethought. It stood for the adult, and so much so that there should be children in London seemed unimaginable –in fact that there should be people of any kind was only a secondary idea: I pictured the thing as a mass of building, a somehow impious extreme of bulk and height in whose interstices was fog.” (MT: 85)

La ciudad de la bruma había ido configurándose en sus fantasías como un lugar extraño e irreal, demasiado cercano para poder ser observado con realismo y precisión. De nuevo, la ambivalencia propia de los angloirlandeses con respecto a sus vecinos ingleses se perfilaba como causa principal de este desconocimiento:

“Nobody ever told me about London, or explained to me what or why it was –I was assumed, I suppose, to have been born knowing. This may have come from the Anglo-Irish ambivalence as to all things English, a blend of impatience and evasiveness, a reluctance to be pinned down to a relationship – one which, all the same, nobody could have conceived of life without.” (MT:86)

A pesar del atractivo de la gran metrópolis británica, los personajes de sus primeras obras todavía continuaban viajando al extranjero. A menudo los personajes protagonistas y secundarios se esmeraban por buscar un lugar socialmente aceptable donde pasar el invierno, lejos de los extremos de riqueza y miseria que convivían en las calles de la metrópolis londinense. El objetivo era pasar los meses fríos a ser posible rodeados por lo mejor de la sociedad británica y amparados por las bondades de un clima atemperado. Con frecuencia, el lugar de reposo más propicio en el que pasar la temporada invernal solía situarse en algún punto de la costa italiana. Por esa razón, los primeros relatos de *Encounters* y la novela *The Hotel* muestran a grupos de ingleses de clase media acomodada viajando permanentemente por la costa o disfrutando de la benevolencia del invierno mediterráneo en algún lugar de Italia. Con evidente sarcasmo,

pero sin faltar a la verdad, Atkins puntualiza que “... at times Italy appeared to be little more than an English holiday province.” (49) Tanto es así que el narrador del relato titulado “*The Contessina*” constataba la sorpresa de los veraneantes británicos al encontrarse con unos ciudadanos italianos que, como ellos mismos, se disponían a pasar el invierno junto al Lago Como: “It seemed so odd to everybody else to meet Italians staying on Lake Como.” (CS:136) Evidentemente, Bowen no escatimaba adjetivos al retratar el sectarismo de los miembros de la clase media-alta británica, una clase social admirablemente gregaria e ignorante y, sobre todo, gran aficionada a la conversación irrelevante y relajada. Como viene siendo característico en esta autora, sus afilados comentarios conseguían hacer blanco en el esnobismo de una clase social que basaba su permanencia en la indiferencia con respecto a lo que realmente ocurría a su alrededor. Como explica Atkins en referencia al ambiente social retratado por Bowen en *The Hotel*: “No social group is so well prepared for communal living as the English upper class, with its background of public school and foreign hotel. Only a misunderstanding, fostered by such irrelevancies as nationalization and expropriation, keeps the truth from them.” (50) Como amablemente confesaba una dama del hotel, la vida sería insufrible si tuviera que transcurrir enteramente en el salón de su casa, rodeada de libros y flores, y pendiente de un teléfono con el que entablar conversaciones vacías e intrascendentes pero, eso sí, inmensamente necesarias para recordarle que el grupo del que formaba parte todavía existía. Ante semejantes expectativas, la afectada dama sinceramente confesaba:

“I would go mad if I weren’t able to get abroad.” (H:86)

Como ella, todos los personajes de *The Hotel* pasaban su vida viajando y buscando reunirse con los miembros de su clase. Sin embargo, tras la destrucción de Danielstown en *The Last September*, los personajes de Bowen debieron comenzar a adaptarse a lo único que les quedaba. Así lo explicaba Lee al describir los lugares en los que se desarrollaba la acción en las novelas posteriores a *The Last September*: “... places for the dispossessed. Boarding houses, rented cottages, shut-up homes, empty villas, obscure shops one can never find again, parks at dusk, and, later, bombed houses – places where people have stopped living or are on their way to somewhere else ...” (51) En consecuencia, a partir de *To the North*, los viajes comenzaron a adquirir un significado simbólico extraordinario porque se convirtieron en lo que Lee denominó “an activity for the dispossessed.” (52) En efecto, en esta novela los desplazamientos eran continuos: la acción se iniciaba con el encuentro fortuito de dos de los personajes

principales, que regresaban a Londres después de haber disfrutado de un viaje por Italia. Avanzando en el relato, el clímax emocional de Emmeline, la protagonista de la novela, acontecía durante un viaje de fin de semana con Markie. Y finalmente, la novela concluía con el último viaje de estos dos personajes hacia la muerte.

Años más tarde, uno de los mayores éxitos literarios de Bowen, *The House in Paris*, se desarrollaba en su mayor parte en esta misma ciudad, en donde la hija de la familia Michaelis vivió una de las etapas más cruciales de su vida. También sabemos que los Michaelis pasaron algún tiempo en Florencia y que su hija Karen, además de París, en algún momento de su juventud había visitado Alemania. Leopold, su hijo ilegítimo, vivía ahora en Italia con Los Grant-Modys. A pesar de su juventud, el pequeño Leopold sabía bastante de viajes y por eso hablaba con conocimiento de causa: “Nobody goes to France when they can go to Italy.” (HP: 30).

En esta narración, que se iniciaba con la llegada de Henrietta a París y acababa con la partida de Leopold de la mano de Ray Forrestier, los viajes parecían estar estrechamente relacionados con los sentimientos de peligro y decepción que experimentaban los personajes. Los comentarios del narrador así lo testifican:

“Goobyes breed a sort of distaste for whoever you say goodbye to; this hurts, you feel, this must not happen again. Any other meeting will only leak back to this.” (HP:121)

“Going to meet a stranger or semi-stranger, can you help asking yourself what they are coming to meet?” (HP:73)

Desde las primeras páginas, la descripción del paseo en taxi desde La Gare du Nord parecía predecir el peligro que amenazaba a Henrietta. Las referencias a la peligrosa carrera del taxi “skidding away from the Gare du Nord ...” (HP:17), a las calles de París que “with implacably shut shops and running into each other at odd angles, seemed to unreel past again and again” (HP:17) y al aspecto amenazador de la ciudad: “... a lady in deep mourning attempted to stop a bus: the frightening cardboard city was waking up at last” (HP:18-9), “Violent skidding traffic foreignly hooted, and Henrietta wished there were more light” (HP:19), todo evocaba imágenes de violencia en la mente de la joven viajera: “Henrietta had heard how much blood had been shed in Paris.” (HP:22)

Como era de esperar, las incomodidades propias de los viajes aumentaban en proporción inversa al poder adquisitivo de los viajeros. Para las clases más favorecidas económicamente un viaje al extranjero resultaba mucho menos incómodo y peligroso

que para Henrietta, e incluso podía convertirse en la excusa perfecta para liberarse de una presencia inoportuna. Ésta fue la estrategia empleada por los Monkshoods, en *The Death of the Heart* (DH:63), quienes para librarse de la molestia constante que suponían las inoportunas visitas de Eddie, sencillamente optaron por abandonar su confortable piso de Londres y fijaron su residencia nada menos que en otro país. Es evidente que esta decisión repentina no iba a suponer ningún trastorno económico para ellos. Pero estos no eran los únicos personajes favorecidos económicamente en esta novela. Como comentaba anteriormente, el relato se iniciaba con un paseo invernal por Regent's Park mediante el cual el narrador introducía a dos de los personajes principales que, según lo descrito, estaban obviamente bien alimentados y se encontraban suficientemente bien abrigados para combatir las bajas temperaturas del invierno londinense. Como es habitual en Bowen, sin grandes golpes de efecto, discretamente, los personajes aparecían ante el lector cuidadosamente perfilados y, en este caso, con dos rasgos de estatus cuidadosamente marcados: el refinamiento y la holgura económica. En esta novela, como en las anteriores, el interés de Bowen volvía a centrarse en los miembros de lo que ella consideraba la clase civilizada. Como ya había observado Jocelyn Brooke, "She is, even more than Mr. Forster, concerned with the social behaviour of highly civilized men and women; she seldom writes about working-class people, and the social group which, for her, represents the intractable and dangerous element in society is not the proletariat but the pretentious, Philistine middle-class –such families as the Heccombs in *The Death of the Heart* and the Kelways in *The Heat of the Day*." (53)

Sin embargo, para bien o para mal, todo el bienestar económico y los desplazamientos al continente se interrumpieron bruscamente con el estallido de la segunda guerra en Europa, lo que supuso un momento crucial en la historia contemporánea puesto que marcó el final de toda una época y el inicio de un nuevo estilo de vida. Esta transformación en las costumbres sociales puede percibirse claramente en *The Heat of the Day*, cuyos personajes apenas disfrutaban de la comodidad y el bienestar de las narraciones anteriores. A partir de este momento clave en la historia contemporánea, el paisaje y el lugar de residencia de los personajes de las novelas de Bowen reflejaron la desaparición de toda una cultura y unos valores tradicionales, así como la evolución imparable del mundo moderno. De tal manera que, invadidos por el decadentismo de una cultura basada en la idea de posesión y en el mantenimiento a ultranza de la posición social, los personajes de *The Heat of the Day* desarrollaban su existencia en medio de la sordidez ambiental del Londres abatido por

las bombas enemigas. Posteriormente, *A World of Love* servía para ilustrar el deterioro físico y psicológico que invadía a los habitantes de una *Big House* irlandesa. *The Little Girls* se iniciaba en la oscuridad de una cueva en donde una anciana insatisfecha acumulaba objetos inservibles y, finalmente, *Eva Trout* ilustraba la desorganización emocional de una joven nómada y solitaria que trataba de dar sentido a su existencia.

Por encima de sus diferencias, las obras de juventud y las de madurez de Bowen persistían en reflejar cada idea y cada obsesión que afectaba a los personajes situándolos en una disposición geográfica concreta. Como consecuencia de su evolución personal y de las experiencias vividas por Bowen en un entorno cada vez más hostil, la tendencia dominante en los últimos años de su carrera literaria apunta a la ausencia en sus narraciones de lugares hospitalarios, abiertos y accesibles, un indicio claro de la dificultad o el desinterés de los personajes por establecer vínculos con sus semejantes. Indudablemente, lo que la ficción hacía era reproducir la realidad según la percibía esta escritora. Por eso, la tendencia al aislamiento y a la incomunicación actuales eran consideradas por Bowen y por sus personajes como enormes contradicciones en un mundo en el que los avances en los transportes y en los medios de comunicación de masas se presentaban como objetivos prioritarios del desarrollo tecnológico.

Junto con la tendencia al aislamiento de los personajes, otra de las características más relevantes de las últimas obras de Bowen es la incapacidad de sus personajes para adquirir y conservar una vivienda propia. Stella, en *The Heat of the Day*, “... has come loose of her moorings” (HD: 114) y, lejos de lamentarse por ello, parecía considerar que lo único positivo que podía extraer del conflicto bélico era la oportunidad que le brindaba para liberarse de su pasado: “Life had supplied to her so far nothing so positive as her abandoned past.” (HD:115) Por su parte, los personajes iguales y antagónicos a la vez, Robert y Harrison, compartían entre otras muchas cosas el desarraigo propio de los miembros de su generación: “He never did seem to me to be living anywhere very particular” (HD:298), comentaba Roderick en una charla con Stella posterior a la muerte de Robert. Por su parte, al sentirse obligado a aportar datos sobre su domicilio, Harrison optaba por divagar abiertamente: “There are always two or three places where I can turn in.” Pero la evasiva de Harrison no parecía suficiente para satisfacer la curiosidad de Stella, quien insistía: “But for instance, where do you keep your razor?” – “I have two or three razors,” he said in an absent tone.” (HD: 140) Esta nueva respuesta no admitía réplica alguna, aunque ciertamente inducía a la reflexión.

Esto era solo el inicio, porque la sensación de desarraigo experimentada por los personajes y transmitida por el narrador de sus últimas novelas era tal que incluso las connotaciones positivas que a menudo la palabra “home” solía tener habían perdido su carga emocional a través del empleo irónico de ese término por parte del narrador. En *Eva Trout*, por ejemplo, el apartamento de la familia Anapoupolis que Eva visitó en Chicago era descrito con enormes dosis de sarcasmo:

“The Anapoupolis home was some blocks downtown, on this same avenue ... Byegone and recent Anapoupolis family cooking cohabited in the closeness of the apartment, superficially freshened by floral air spray.” (ET: 136)

Más que un hogar, “the Anapoupolis home” se asemejaba a una madriguera, un agujero de hibernación para los Anapoupolis, que por otra parte eran presentados como una subespecie de anfibios que huían de los rayos de sol y de la presencia de otros seres vivos:

“Mr Anapoupolis senior, compact as a toad though degrees more human, probably, sat upright under a beaded lampshade. His skin, back to half of the skull, down into the dewlaps, was curd-pale; currant-black eyes shot forth, magnetically, through pince-nez.” (ET: 136)

Poco después, la expresión “(he’s) making his home with us” (ET:136), pronunciada por Betti-Mae en referencia a Mr Anapoupolis, no podía resultar más contradictoria cuando contrastaba con el ambiente enrarecido y asfixiante del apartamento familiar, un espacio reducido, mal ventilado y sobrecargado de muebles y gente:

“The room was peculiarly hot: an antique steam-system, jacked up by the patriarch during his children’s absence, sizzled and boiled through metal near by his chair, and not only that but was active elsewhere. One felt built-in also: a great wave of saleroom furniture of nostalgic interest, neo-Second Empire in character, having come to rest here, as had bric-à-brac.” (ET: 137)

Por otra parte, el hecho de que el indeseable Harrison afirmase sentirse “quite at home” (HD:165) en el apartamento de Stella introducía un matiz enormemente irónico en el relato. Como también sorprendía el hecho de que Mrs Beaker, la madre de Sheila en *The Little Girls* “has made her home with Irene” (LG: 165) en Ravenswood Gardens, en palabras del narrador, “a place to be left to go back to one’s own home.” (LG: 165)

En todos estos casos, los lugares descritos componían imágenes negativas dominantes que se fijaban en la mente del lector y poseían un efecto permanente. Podría

decirse que el efecto visual causado por estos espacios era el mismo que el ejercido por un cuadro impresionista. La explicación podría estar en que, a diferencia de autoras como Ivy Compton-Burnett, que basaba el argumento de sus novelas en los inteligentes diálogos asignados a sus personajes, durante la lectura de cualquier obra de Bowen el lector tiene la sensación de ver antes de empezar a escuchar. Y, una vez que los personajes, los lugares y los objetos son percibidos por el lector, resulta imposible disociar las imágenes, las formas y las texturas de sus descripciones del contenido conceptual del relato. Por eso, como apuntaba anteriormente, este rasgo distintivo de su prosa permite asociarla al trabajo de los pintores impresionistas franceses, cuya obra pictórica concedía a la luz y al color la categoría de elemento catalizador y selectivo del contenido conceptual del dibujo.

Pues bien, si bien es cierto que la profundidad de la visión y la gran capacidad de percepción literaria de Bowen eran rasgos indiscutibles de su estilo, también la amplitud de su espectro temático ha sido a menudo razonablemente cuestionada desde diferentes posturas críticas. (54)

Además del exclusivismo social de Bowen, hay otros aspectos de su obra que también han sido blanco de las críticas de los partidarios del realismo social. Por ejemplo, la exploración del desarrollo emocional de sus personajes, que ha sido tachada de exclusivista e imprecisa por los adeptos al realismo, denota una sensibilidad literaria similar a la de Henry James y Virginia Woolf, dos autores contemporáneos de calidad indiscutible. (55) Bowen era plenamente consciente de que sus postulados literarios distaban mucho de acogerse a las normas básicas del realismo social: “At no time, even in the novel, do I consider realism to be my forte. Fortunately, however, there are many other writers; taken all-in-all we complement one another –literature is a compost to which we are each contributing what we have.” (*MT*:130). También es, desde mi punto de vista, innegable que Bowen mantuvo siempre una deuda literaria con Henry James y con Virginia Woolf, lo cual se manifiesta plenamente en la intensidad de su visión atmosférica y en su preocupación por reflejar las implicaciones de la realidad externa en el desarrollo psicológico de los personajes y, a partir de ellos, en el desarrollo mismo de la acción. (56) Sin embargo, a pesar de las críticas recibidas, no considero que esta deuda literaria con James y Woolf resulte empobrecedora ni limitadora para su desarrollo literario, sino más bien profundamente inspiradora de la búsqueda y consecución de un objetivo concreto que ella siempre persiguió porque lo consideraba implícito en el concepto mismo de novela:

“Plot must further the novel towards its object. What object? The non-poetic statement of a poetic truth. Have not all poetic truths been already stated? The essence of a poetic truth is that no statement of it can be final” (*MT*: 36).

Para concluir, considero importante señalar que en la prosa de Bowen esa búsqueda de expresión de una verdad poética, ese rastreo meticuloso en busca de lo esencial y verdadero invariablemente empezaba y acababa en algún lugar específico, en un espacio geográfico concreto y firmemente interiorizado por esta autora, que a menudo permanecía en su memoria para siempre:

“Also the expectation, the search, was geographic. I was and I am still on the look out for places where something happened: the quivering needle swings in turn to a prospect of country, a town unwrapping itself from folds of landscape or seen across water, or a significant house. Such places are haunted – scenes of acute sensation for someone, vicariously me.” (*MT*: 51)

5. La trascendencia de lo invisible: Símbolos, mitos y nombres.

“Books made me see everything that I saw either as a symbol or as having its place in a mythology ...”

“Out of a Book” (1)

A partir de la lectura de las numerosas conferencias y ensayos que Bowen pronunció y escribió durante sus largos años de actividad literaria es posible observar que desarrolló una profunda capacidad analítica en torno al origen y al desarrollo de la novela actual. Así mismo, sus múltiples reseñas literarias y artículos periodísticos denotan la existencia de unas opiniones claras y bien fundamentadas sobre esta forma narrativa que ella diferenciaba de otras, como el relato corto o la biografía, porque aún siendo igualmente válidas y efectivas como mecanismos de transmisión, poseían, en su opinión, rasgos claramente diferenciadores.

Persistiendo en este proceso de reflexión continuada, Bowen llegaba a la conclusión de que uno de los rasgos negativos más característicos de la novela moderna es que a menudo no transmite ni directa ni indirectamente la realidad psíquica de los personajes. Así lo explicaba en uno de sus numerosos artículos periodísticos a propósito de la nueva dirección que a su entender debía tomar la literatura contemporánea: “We want more emotion implied (not merely written up), more relevant facts stated, more vital relations shown.” (2) Aun a riesgo de que sus reflexiones volvieran a ser malinterpretadas por el mismo sector crítico que años atrás la habían considerado “a novelist of sensibility”, (3) Bowen defendía la necesidad de incluir en sus narraciones todo lo que hay de intangible, espiritual u onírico en las relaciones humanas.

Al hilo de esta consideración de la autora, parece natural que Frederick Karl afirme que los temas que Bowen explora a través de sus obras se relacionan con todo lo abstracto e inmaterial que subyace en la personalidad del ser humano. Por esta razón Bowen ha sido en ocasiones considerada una novelista de sensibilidad puramente femenina, en la línea de Fanny Burney, Jane Austen, George Eliot, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, e incluso Henry James, quien en palabras de Karl, era “the most feline of male writers.” Sin embargo, esta capacidad de Bowen para reflejar lo más espiritual de sus personajes ha contribuido a oscurecer otros rasgos igualmente característicos de su obra: “Since she is concerned with the intangibles of the human personality, she is often inadequately described as a novelist of sensibility.” (4)

Por su parte, William Heath apuntaba que el objetivo artístico de Bowen era tan general e improbable como el que perseguían Shakespeare, Tolstoi, Melville o Lawrence, el mismo que todo artista infatigablemente persigue y en raras ocasiones encuentra, que consiste en tratar de controlar el caos y la locura de la existencia humana, en contrarrestar la inexorabilidad del paso del tiempo y en asumir la idea de la muerte, todo ello a través de la expresión de una forma artística determinada. De tal manera que el éxito o fracaso de todo artista a menudo depende de la eficacia de su método particular para desarrollar orgánicamente estos temas sin romper el equilibrio intrínseco de la forma artística elegida. En palabras de Heath, “the writer’s impossible predicament” consistía en dominar “the chaos, flux, madness, life” que “must somehow be brought under the controlling touch of the artist, whose success can to some degree be measured by the amount of formless life he can bring into his patterned art without losing the balance that Lawrence defined, the plumb-straightness of line that Miss Bowen mentioned in her discussion of the morality of art.” (5)

En efecto, a través de sus múltiples comentarios y reseñas literarias, Bowen demandaba una mayor implicación del novelista en la exploración tanto de la realidad visible como de la no visible, así como de la importancia que una y otra tienen en el desarrollo emocional de los personajes. Por eso, tratando de acomodarse a través de su obra a este requerimiento, en sus narraciones Bowen desarrolló una incansable búsqueda y exploración de las repercusiones que los sentimientos y las emociones tenían sobre el desarrollo de la psicología humana. Pero lo que hace que esta búsqueda personal de Bowen sea un proceso realmente interesante es que simultáneamente persigue la integración de lo consciente y del subconsciente, de lo personal y lo mítico, de lo real y lo simbólico en el análisis del desarrollo emocional de sus personajes.

En una breve reseña literaria sobre *Abinger Harvest*, una recopilación de los mejores ensayos de su contemporáneo E. M. Forster (6), Bowen defendía la importancia que debe tener para todo escritor el acceso a lo más oculto y silenciado del ser humano. En relación con la recopilación de ensayos que reseñaba, Bowen explicaba que:

“What is remarkable, in these essays as in the novels, is his power of having access to the whole of himself, to what he has called ‘the lower personality’: the obscure, the involuntary, the general that is, in us all, the stuff of dreams and art, the source of perception, the arbiter of memory.” (CI: 121)

Lo que Bowen venía a decir es que con la lectura de las novelas de Forster tuvo la sensación de estar en presencia de unos personajes que vivían unas vidas

aparentemente convencionales, pero cimentadas sobre unas estructuras frágiles que constantemente amenazaban con ceder a la presión del subconsciente y del instinto. Por eso, cuando explicaba su visión de la obra de Foster, Bowen parecía estar desgranando su propio credo literario:

“In his own novels the sense of conscious life’s being built up over a somehow august vault of horror, that rings under the foot, that exhales coldly through cracks, is constantly palpable ... He detects the finest fatal crack in the bowl.” (CI: 121)

Bowen y Forster indudablemente detectaban el mismo horror que detectaba Conrad en *Heart of Darkness*. Precisamente el mismo que T. S. Eliot reflejaba en *The Waste Land* (1922), un horror tan intenso que conseguía inhibir la voluntad del poeta y de los novelistas, forzándoles a hacer frente a todo lo que había permanecido oculto anteriormente pero que ahora se revelaba con toda su fuerza e inexorabilidad. Seguramente también detectaban y compartían la misma percepción de la oscuridad vital que invadía la obra de Conrad, aquello que Bowen denominaba “Conrad’s central obscurity” (CI:121), un elemento perturbador que queda de manifiesto en todas sus obras. Pues bien, como Forster, Bowen era apasionadamente civilizada y parecía firmemente convencida de que la pasión y el instinto difícilmente podían ser silenciados. Como en el caso de su contemporáneo, lo que precisamente caracterizaba su ficción era su rara capacidad para reflejar lo oculto y silenciado, lo instintivo e incontrolable que insistentemente pugnaba por dominar las pulidas relaciones sociales en las que se desenvolvían sus personajes. Como había ocurrido en otras ocasiones, los juicios que Bowen emitía entonces sobre el autor que había elegido para reseñar podían muy bien aplicarse a su propia narrativa:

“Behind his irony, his impersonality, his gentleness, Mr Forster is passionately civilized. The novels are manifestos, these essays ring with a note that is startling because it is rare. Passion will out, however much, however wisely irony may temper it. Beliefs that root in the nature cannot be silenced: his give him an unmistakable touch on a page.” (CI: 122)

Como en el caso de Forster, la literatura de Bowen no planteaba diferencias sustanciales entre las primeras y las últimas obras, sobre todo en lo relativo a la psicología de los personajes. En ambos casos el objetivo se mantuvo claro desde el principio. En cada una de sus novelas Bowen pretendía reflejar que la realidad humana poseía una triple dimensión social, psíquica y metafísica. Por esa razón, cualquier

estudio psicológico de los personajes no podía ni debía abstenerse de reflejar esa triple dimensión. Sin embargo, a pesar no plantear diferencias sustanciales con las primeras obras, parece posible constatar un aumento en la incorporación de símbolos y mitos en las novelas que Bowen publicó a finales de los años cincuenta y durante toda la década de los sesenta, especialmente en *The Little Girls* y *Eva Trout*.

Para entender este incremento de referencias míticas y simbólicas es necesario recurrir de nuevo a algunas nociones procedentes de las teorías filosóficas de Jung porque, buscando con toda probabilidad un claro distanciamiento con respecto a los postulados de Freud, Jung consideraba que el subconsciente no es mero receptor de los instintos reprimidos del ser humano, sino que hace mucho más que eso. (7) Desde su punto de vista, el subconsciente sirve como mecanismo compensatorio de la tendencia a la arbitrariedad que subyace en todo comportamiento humano, o incluso puede llegar a funcionar como elemento corrector de los posibles errores cometidos durante los estados de consciencia. En consecuencia, dado que el subconsciente individual resulta ser el reflejo del sistema de imágenes arquetípicas del subconsciente colectivo, la recurrencia de los sueños y otras imágenes simbólicas vividas durante los períodos de inconsciencia o semiinconsciencia pueden contribuir a modificar las actitudes conscientes del individuo. Esto se debe a que, según entiende Jung, las experiencias vividas durante los sueños y los períodos de trance o sopor no solamente deben entenderse como meros mecanismos liberadores de los instintos reprimidos del ser humano, sino que tienen además una importante capacidad correctora y compensatoria.

Como espero demostrar a continuación, Bowen está en perfecta sintonía con los postulados de Jung porque concede una importancia fundamental a los sueños, a los estados de inconsciencia o semiinconsciencia, a las imágenes mitológicas asociadas al comportamiento de sus personajes y a la simbología de sus actos. Y, como Jung, Bowen considera que todos estos elementos poseen la capacidad de liberar al subconsciente individual o colectivo de algunos de los elementos reprimidos en su interior. Así mismo, tanto para Jung como para Bowen, la formación de la personalidad del ser humano es una derivación de un subconsciente primitivo evolucionado. Por lo tanto, esta formación del ser implica un crecimiento, un proceso de desarrollo de la capacidad de actuar con plena consciencia por parte del individuo, lo que Jung denomina “a process of individuation.” (8)

Siguiendo los postulados de Jung, Frieda Fordham (9) explica que el objetivo de este proceso madurativo consiste en despojar al ser de los falsos atributos adquiridos por

su personalidad social, contribuyendo así a liberarle de la enorme capacidad de sugestión que las imágenes primordiales tienen sobre su comportamiento social: "... the aim of individuation is nothing less than to divest the self of the false wrappings of the persona (the social mask) on the one hand, and the suggestive power of primordial images on the other." Este proceso de crecimiento interior, de intensidad perceptiva, de aceptación de la importancia de la existencia propia y ajena aparece, desde mi punto de vista, claramente reflejado en todas las novelas de Bowen. No hay duda de que Bowen estaba describiendo este proceso de crecimiento interior en *The Hotel* cuando Sydney, en un momento de intensidad perceptiva, justificaba la anulación de su compromiso con Milton explicando que, hasta ese momento,: "I had had no idea we were as real as this. I'd never realized it mattered so much." (H: 247)

A partir de este momento, es imposible obviar la importancia que Bowen concedía a la eficacia emocional de todas las formas de espiritualidad y de sus imágenes y símbolos derivados, todo lo cual funcionaba en su narrativa como mecanismo transformador de la energía psíquica activa acumulada en el subconsciente y, por lo tanto, era un elemento indispensable para consumir el proceso de maduración interior.

W. Heath, por su parte, ha observado en la obra de Bowen una contraposición permanente entre la naturaleza del deseo romántico, que en su caso se proyecta en una espiritualidad ajena a las circunstancias externas, y la constatación de la frialdad y dureza de los hechos, es decir, la percepción de la crudeza de la realidad externa y objetiva generalmente formada por un cúmulo de circunstancias objetivas ajenas a la voluntad humana. (10) Los símbolos que Bowen empleaba para identificar el poder de la espiritualidad y de la rebeldía romántica frente a la cruda realidad variaban de unas obras a otras, alternándose entre la figura literaria del ángel en *To the North*, la del árbol en *The House in Paris* y la de los cisnes en *The Death of the Heart* o *The Heat of the Day*. En cada uno de los casos existía un símbolo contrapuesto que representaba la realidad externa y actuaba así de elemento compensatorio. Esa fuerza de lo real se materializaba en los automóviles y en la tendencia a la mecanización tan característica del argumento en *To the North*, en la tumba sobre la que germinaba el árbol simbólico en *The House in Paris*, y en las estaciones de ferrocarril, los restaurantes y clubes nocturnos subterráneos tan característicos de *The Heat of the Day*.

De entre todas las imágenes que ilustraban el enfrentamiento entre estos dos elementos contrapuestos e irreconciliables, la más sugerente era la expresada por la indómita Mme Fisher, en *The House in Paris*, quien abiertamente defendía su voluntad

de crecer interiormente, de trascender a su propia realidad y de enfrentarse a las circunstancias adversas. Así lo manifestaba ante los atentos oídos del pequeño Leopold:

“For you or me Leopold, to have been born at all is an opportunity. For you or me, to think may be to be angry, but remember, we can surmount the anger we feel. To find oneself like a young tree inside a tomb is to discover the power to crack the tomb and grow up to any height.” (HP:202-3)

De tal forma que, para evocar esa realidad oculta que es necesario contemplar, para aludir a esa fuerza del deseo romántico que pugna por vencer a la tendencia normalizadora de la realidad externa, Bowen no dudaba en recurrir a la aplicación de métodos simbólicos, al empleo de alusiones mitológicas y a la incorporación en sus textos de elementos de la ficción literaria propia y ajena.

Coincidió plenamente con Blodgett en que los mitos, además de reflejar diferentes aspectos culturales de la civilización en la que se originaron, también son representativos de la experiencia humana en términos universales, y entiendo que esto es precisamente lo que aparece reflejado en la obra de Bowen, quien por su parte parece compartir plenamente con Jung la noción de que los mitos son fenómenos psíquicos primarios que involuntariamente reflejan el subconsciente colectivo: “Myths are first and foremost psychic phenomena that reveal the nature of the soul ... original revelations of the preconscious psyche, involuntary statements about unconscious psychic happenings.” (11) Centrándonos en el tema de los símbolos y los mitos, la tradición literaria occidental demuestra que una de las formas básicas de narración simbólica consiste en la descripción de un viaje, real o mítico, en busca de conocimiento. Como es natural, esta búsqueda de conocimiento finalmente termina por aportar al héroe unas buenas dosis de autoconocimiento. Por eso, el héroe mitológico por excelencia en la cultura occidental es el individuo que se encuentra en pleno proceso de aprendizaje y que a través de un proceso de activación de la consciencia consigue alcanzar la integración plena con su subconsciente y con ello es capaz de asegurarse una evolución psicológica posterior.

Este esquema básico que se repite en un buen número de narraciones simbólicas de la cultura occidental parece haber servido de modelo para el argumento y la acción de muchas de las narraciones de Bowen. Por esa razón, no solamente resulta coherente sino incluso necesario que sus obras sean planteadas y estudiadas desde una perspectiva eminentemente mítica y mitológica. De manera que parece perfectamente lícito interpretar que la heroína de *The Last September*, por ejemplo, era una moderna Dafne,

una joven doncella incapaz de entregarse al dios Apolo porque no quería o no podía crecer emocionalmente antes de consumar la entrega. Así mismo, Gerald, el joven soldado que la cortejaba, no era en absoluto ajeno a la masculinidad y al dinamismo que habían caracterizado al dios Apolo de las historias mitológicas. También como en la mitología clásica, el rechazo que Lois experimentaba por los rasgos más marcadamente masculinos de Gerald podía representar la negación de su propia masculinidad latente - oculta, con toda seguridad, en su subconsciente- sin cuya aceptación no era posible afrontar con éxito la ceremonia de iniciación al conocimiento que, en el caso de Lois, jamás llegaría a consumarse.

En la mitología clásica, la negación mítica de Dafne al dios Apolo implicaba la no aceptación de la realidad y, por tanto, denotaba la incapacidad para adquirir plena madurez emocional por parte de la joven doncella. De manera similar, la joven Lois no parecía estar capacitada para comprender la realidad y, por lo tanto, era incapaz de asimilar las implicaciones últimas de lo que Gerald le ofrecía. Sin embargo, aunque el proceso de maduración no llegaba a completarse durante el desarrollo de la narración, la ceremonia de transición a la edad adulta estaba definitivamente iniciada en la novela y el interés de Bowen por esta etapa fundamental en el desarrollo humano estaba definitivamente fraguado. A partir de ese momento, Bowen nunca perdería la fascinación por explorar ese momento fundamental en el desarrollo de la personalidad de sus personajes.

A pesar de que los personajes secundarios en *The Last September*, como Marda Norton y Hugo Montmorency, no mostraban rasgos mitológicos tan marcados como los de Lois y Gerald, su presencia en el relato era claramente simbólica porque intervenía de manera directa en la evolución madurativa de los personajes protagonistas a través de palabras y actos que, de una u otra forma, acabaron por constituir verdaderas revelaciones para la joven Lois. Durante el simbólico episodio del molino abandonado, la cuidadosa selección de imágenes asociadas a Marda y a Hugo y la configuración de sus diálogos fueron elementos determinantes en la nueva forma de percibir la muerte y la sexualidad por parte de la joven Lois. Como explica Heath, durante este singular episodio, "...life and death have both been surprised at a significant angle." (12) Efectivamente, aunque Lois parecía encontrarse completamente al margen de los intentos de seducción de Hugo, el hecho de ser testigo presencial de esta conspiración adúltera le ayudaría a distinguir en un instante de percepción absoluta la sutilidad de la línea divisoria entre la vida y la muerte. En su dimensión simbólica, Marda claramente

representaba la vida a los ojos de Lois –“I hope I shall have some children. I should hate to be barren.” (LS:128)-, mientras que Hugo representaba la esterilidad y la muerte. Por eso, ambos fueron los encargados de exponer el proceso por el cual una adolescente comenzaba a ver el mundo con nuevos ojos, tras haber entrado en contacto con los misterios de la vida y de la muerte.

Parece claro que, en *The Last September*, Bowen por primera vez profundizaba en el significado y la trascendencia de cada una de las etapas que tradicionalmente habían estructurado la aventura vinculada al mito multicultural de iniciación: Partida, Iniciación y Regreso. Estas etapas constituyen el entramado argumental no solamente de una enorme cantidad de leyendas clásicas sino también de un buen número de novelas contemporáneas. Así plantea Joseph Campbell, en *The Hero with a Thousand Faces*, el esqueleto argumental del mito en el que “the hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow men.” (13)

Más concretamente, en esta y en otras obras de Bowen, el viaje simbólico de iniciación constituye un trayecto de ida y vuelta hacia el subconsciente, hacia esa zona de sueños y sombras en la que se aloja lo más oscuro y recóndito de la conciencia del ser humano. Invariablemente, las consecuencias de ese encuentro con lo más oculto del subconsciente reportarán abundantes beneficios tanto al héroe o heroína como a los que les rodean, aunque en ocasiones los efectos beneficiosos no sean ni inmediatos ni evidentes, al menos a corto plazo.

Concretamente, en *The House in Paris*, Bowen hacía uso del valor simbólico de Leopold, que claramente se identificaba con el mito infantil de la inocencia redentora, para evocar la capacidad salvadora de toda experiencia de maduración. A lo largo de la narración no solamente Leopold aprendía cosas importantes sobre sí mismo y sobre su origen, sino que su viaje de iniciación tenía repercusiones igualmente positivas en los otros personajes, sobre todo en Henrietta, en Max y en Karen. También en *The Death of the Heart*, el proceso de transición de Portia a la vida adulta servía de revulsivo para que el resto de los personajes efectuasen una necesaria revisión de su situación emocional y una evaluación de la validez de sus relaciones interpersonales, lo cual finalmente acababa por reportarles beneficios sustanciales.

Así pues, si admitimos que todo lo oculto y silenciado del subconsciente colectivo encuentra un cauce de expresión imprescindible en la configuración de los

mitos propios de cada cultura; si además entendemos que toda referencia mitológica no solamente representa los valores culturales vigentes, sino que esencialmente posee una enorme capacidad de contención y, por añadidura, de compensación frente a los cambios culturales derivados del progreso y de la tecnología. Si, como decía, admitimos estas dos premisas esenciales, resulta posible comprender y justificar la tendencia de Bowen a explorar un número limitado de temas, que desarrolló y analizó desde una variedad de perspectivas mitológicas en cada una de sus narraciones.

En efecto, coincidiendo con lo apuntado por Blodgett (14), parece que lo que Bowen realmente hacía era experimentar, en diferentes niveles de profundización, con la proyección moderna del mito de la caída y la redención, contemplando y haciendo especial énfasis en el aprendizaje que esa experiencia acababa reportando a sus personajes protagonistas. Desde una perspectiva secular, resulta evidente que su interés temático se centró en explorar la etapa de transición entre el fin de la inocencia y el inicio del proceso de maduración e incursión en la vida adulta.

Para entender la recurrencia de Bowen a profundizar en el conocimiento de este tema resulta imprescindible la lectura de un ensayo suyo titulado *The Roving Eye*, en el cual hacía unas interesantes reflexiones sobre la búsqueda de temas literarios por parte de todo escritor. Entendiendo que este asunto no resultaba en absoluto fácil de explicar y que, por esa razón, había suscitado curiosidad y había provocado gran controversia entre diferentes sectores críticos, Bowen hacía unas interesantes puntualizaciones sobre la naturaleza misma del proceso creativo de toda obra de ficción:

“... the writer, in fact, first knows he has found his subject by finding himself already obsessed by it. The outcome of obsession is, that he writes – rationalization begins with his search for language. He must (like the child who cannot keep silent) share, make known, communicate what he has seen, or knows. The urgency of what is real to him demands that it should be realized by other people.” (A:192)

Concretamente, el tema que insistentemente trataba en cada novela desde diferentes perspectivas literarias y con variadas referencias mitológicas materializaba para Bowen la necesidad de todo escritor de encontrar las claves del universo y el significado último de la existencia. A sus ojos, todo autor actúa como un niño y “... the child, almost any child, is born with the hope that the universe is somehow to be explained ... Through subject, he offers his explanation.” (A:193)

Si desde la perspectiva cristiana de Blodgett el tema recreado incesantemente por Bowen era el de la caída y la redención, en términos más seculares puede muy bien interpretarse como la recreación del proceso de pérdida de la inocencia y la consiguiente evolución emocional que se deriva de ese proceso de transición a la vida adulta. A juzgar por la puntualización que Bowen hacía en *“Out of a Book”* sobre la pérdida de la inocencia lectora motivada por la influencia de la educación académica, las referencias espirituales en las conclusiones de Blodgett parecen estar plenamente justificadas. Tratando de diferenciar las diferentes etapas en el desarrollo de los hábitos lectores durante la infancia, Bowen hacía referencia a la etapa de inocencia preacadémica que todo niño lector desarrolla y disfruta. Para ilustrar su argumentación no dudaba en recurrir al mito de la caída y la consiguiente expulsión del paraíso. En unas pocas líneas ampliamente citadas en numerosos contextos, Bowen explicaba que, en su caso particular:

“The overlapping and haunting of life by fiction began, of course, before there was anything to be got from the printed page; it began from the day one was old enough to be told a story or shown a picture book. It went up to the age when a bookish attitude towards books began to be inculcated by education. The young person is then thrown out of Eden ... Appreciation of literature is the end of magic.” (MT: 49)

Posteriormente, con la prolongación artificial de esta etapa preacadémica los lectores adultos incansablemente buscan una recreación de las emociones infantiles que, una vez perdidas, son irrecuperables e irremplazables. A los ojos de Bowen, los adultos que son remisos a perder esa inocencia lectora y que se resisten a penetrar en el mundo adulto tienen la obligación ineludible de perder esa inocencia edénica:

“... read as we all once read –because they must: without fiction, either life would be insufficient or the winds of the north would blow too cold ... but unfortunately the magic has been adulterated; the dependence has become ignominious –it becomes an enormity, inside the full-sized body, to read without the brain ... No, it is not only our fate but our business to lose innocence, and once we have lost that it is futile to attempt a picnic in Eden.” (MT:50)

La frecuencia con que se ha citado este comentario de Bowen sobre la pérdida de la inocencia da fe de su trascendencia y utilidad para comprender las claves de su narrativa. Junto con este ensayo literario, también es posible constatar en numerosas obras de ficción una serie de símbolos, metáforas e imágenes literarias relacionadas con

este mito cristiano. Por ejemplo, en *Friends and Relations*, Janet solamente conseguía forjarse una identidad moral tras vencer la tentación de repetir el adulterio que Lady Elfrida y Considine habían cometido años atrás y que había incidido de manera tan dramática en la personalidad de Edward durante sus años de infancia. A través de un buen número de imágenes y referencias simbólicas, en esta novela el adulterio de esos dos personajes aparecía relacionado con el pecado original y con la consiguiente expulsión del paraíso. De tal manera que, en términos metafóricos, el narrador exponía uno de los temas principales del relato: la ratificación del poder ordenador de la familia sobre el deseo romántico y sobre la inestabilidad social. Porque, aun encontrándose en permanente pugna con la fantasía y la tendencia al romanticismo de Janet y Edward, la institución familiar demostraba poseer para Bowen una fuerza integradora mucho más profunda y permanente. De tal forma que el narrador exponía el tema principal del relato aludiendo al árbol de la ciencia observado por Janet quien, en su confusión emocional, comparaba su situación preadúltera actual con el adulterio cometido por sus antepasados Elfrida y Considine, cuyo ejemplo finalmente rehusaba seguir:

”She looked back to her very first sight of Edward, to what had been a false dawn on her, then at his wedding half in the rain. She looked beyond him steadily at the old branching sin that like the fatal apple tree in a stained glass window had in its shadow, at each side, the man and woman, Considine and Elfrida, related only in balance for the design. And in her confused thought this one painted tree associated itself, changed to another, the tree of Jesse; that springing ... from a human side, went on up florescent with faces, perplexed similar faces, to some bright crest or climax or final flowering to which they all looked up, which was out of Janet’s view.” (FR:104)

Posteriormente, en *To the North*, la inocente y angelical Emmeline veía cómo la armonía edénica en la que se desarrollaba su existencia se desintegraba tras entablar una relación amorosa con Markie, el joven malévolo, mitad humano mitad reptil —“an agreeable reptile” (TN:7); “Malavolence sharpened his features “ (TN:7)- que irrumpía en su jardín y conseguía expulsarla de su paraíso particular e impulsarla a un terrible viaje por el inframundo: “And in an afterworld, she might deserve just such a companion: too close, glancing at her —if any shreds of the form still clung to the spirit- without sympathy, with just such a cold material knowingness.” (TN:7).

En *The House in Paris*, Leopold and Henrietta, dos niños hasta ese momento inocentes, protagonizaban una improvisada ceremonia de iniciación en el piso de Mme

Fisher en donde, mientras esperaban ser recibidos por ésta, se entretenían “playing ... talking and eating apples. It is nice for them both.” (HP:52)

Más tarde, la joven protagonista de *A World of Love* iniciaba su particular ceremonia de iniciación a la vida adulta cuando un puñado de cartas de amor caían repentinamente en sus manos mientras inspeccionaba el contenido de un viejo baúl olvidado en un desván. Por su parte, Dinah, la protagonista de *The Little Girls*, era una “joven” inmadura que desarrollaba una existencia placentera en Applegate Farm hasta que voluntariamente optaba por dejarse invadir por unos recuerdos perturbadores de la armonía edénica en la que actualmente vivía. Finalmente, la Eva del Génesis, la protagonista de *Eva Trout*, –“Old Eva, what can she do to you?” (ET:25)- aparecía ante los ojos del lector masticando una manzana mientras inconscientemente preparaba su propia caída, es decir, mientras se disponía a adoptar ilegalmente a su hijo Jeremy, el ejecutor de su propia muerte.

Alusiones bíblicas aparte, parece posible constatar que, a pesar del escepticismo creciente de Bowen con respecto a los valores vigentes en el mundo moderno, en sus obras existe un numeroso grupo de personajes heroicos que, independientemente de su edad, sexo y condición, todos ellos poseen la capacidad de salvarse y, en última instancia, de salvar a sus semejantes. Estos personajes, mitad realistas mitad simbólicos, derivan y son el resultado de la evolución de las heroínas de las primeras novelas, todas ellas jóvenes igualmente inmaduras y precursoras en el empeño por adquirir la experiencia vital suficiente para desarrollar una maduración emocional satisfactoria. Sin duda, Sydney Warren, la protagonista de *The Hotel*, fue la primera de estas adolescentes. Como ocurriría después con sus sucesoras, su falta de madurez emocional era tal que le impedía observar lo que tenía a su alrededor con unas dosis mínimas de objetividad. Su concentración en sí misma era tan grande que, ante sus ojos, los otros personajes apenas llegaban a ser seres reales:

“To her, looking down unawares, the couple gesticulating soundlessly below her in the sunshine appeared as in some perfect piece of cinema-acting, emotion represented without emotion.” (H:68)

Su tendencia a situarse en una perspectiva de distanciamiento, a representar más que a asumir papeles sociales, no era más que un mecanismo de defensa contra los riesgos implícitos de cualquier implicación personal. En su caso, el primer objetivo de su búsqueda de conocimiento consistía en aprender a enfrentarse con su propia realidad emocional de una manera valiente y directa. Para poder afrontar esa realidad necesitaba

en primer lugar eliminar la disociación defensiva que acostumbraba a plantearse entre emoción y razón. Solamente así lograría erradicar el conflicto existente entre su sensibilidad latente y espontánea y su distanciamiento racional extremo. Parece claro que, a pesar de considerarse realista, aun esforzándose por tratar con total austeridad todo lo relacionado con su imaginación, Sydney era menos racional de lo que su filosofía vital estaba dispuesta a admitir y, por esa razón, se encontraba tremendamente expuesta a sufrir los reveses de una sensibilidad reprimida, lo que Karl denominaba “imagination’s revenge” :

“Sydney professed herself (to friends of her own age) a Realist, and it was perhaps because of this that her imagination, which she dealt with austere-ly, was able to revenge itself obliquely upon her.” (*H*: 25)

La represión continuada de sus instintos acabó generando en Sydney un escepticismo tal que, en ocasiones, la inducía incluso a contemplar la existencia de sus semejantes como un acto mecánico de repetición. Los inquilinos del hotel parecían, en su imaginación, muñecos mecánicos (15) que repetían interminablemente los gestos para los que parecían haber sido fabricados:

“I have often thought it would be interesting if the front of any house, but of an hotel especially, could be swung open on a hinge like the front of a doll’s house. Imagine the hundreds of rooms with their walls lit up and the real looking staircase and all the people surprised doing appropriate things in appropriate attitudes as though they had been put there to represent something and had never moved in their lives ... If one could see them like that, one could see them so clearly as living under the compulsion of their furniture ...” (*H*:108)

De tal manera que, durante su evolución madurativa lo que Sydney debía aprender era que no todo en el ser humano es mecánico y predecible. Lo cual viene a demostrar que, a pesar de encontrarse supeditado a su instinto, a su entorno y a su destino, Bowen creía que el ser humano disponía de una libertad creadora que le capacitaba para forjarse una identidad individual, consumando así aquello que Jung denominaba “the process of individuation.” En este proceso de liberación creadora que Sydney debía llevar a cabo para encontrar su identidad individual, la encantadora Mrs Kerr -“(who) smiles like a priestess” (*H*: 209)-, lejos de servirle de ayuda, iba a constituirse en su principal amenaza, en el peligro más serio e inminente que Sydney tendría que vencer hasta alcanzar su objetivo.

Esta encantadora Mrs Kerr, personaje realista y simbólico a partes iguales, es la proyección literaria de la Magna Mater o Gran Diosa Madre, un vestigio del primitivismo anterior al inicio del proceso evolutivo que posteriormente siguió el ser humano, lo cual le capacitó para amar y para responsabilizarse de sus emociones. Como Blodgett explica, a pesar de su aparente sofisticación, el personaje de Mrs Kerr aún permanece en un estado preevolutivo en el que predomina el instinto: “She has neither higher spirit nor God; she still corresponds to a stage of blind instinctive drive.” (16) Así pues, la importancia de la amenaza que Mrs Kerr representaba para un personaje tan influenciado como Sydney, quien se encontraba en pleno proceso de maduración, se concretaba en el poder que la dama ejercía sobre su hijo Ronald, lo que se manifestaba en una influencia profundamente destabilizadora y anuladora para el hijo. De manera parecida, la Gran Diosa Madre del politeísmo primitivo se caracterizaba porque sistemáticamente destruía a sus hijos y amantes. En la novela de Bowen, la crueldad y la voluntad manipuladora de Mrs Kerr se materializaban una y otra vez en sus confrontaciones con Sydney, con Milton y con su hijo Ronald, los tres personajes más permeables a su atractivo de entre todos los que habitaban en el hotel. En uno de los momentos más sobrecogedores del relato, James Milton mantuvo una breve reunión con Mrs Kerr en el vestíbulo del hotel y, aunque el lugar y los temas que trataron en su conversación eran aparentemente inocuos, el joven sacerdote tuvo la terrible sensación de protagonizar un descenso a lo más oscuro de sí mismo. Junto con él, también el lector parece tener la terrible percepción de que, en un movimiento pendular de adquisición y pérdida de la consciencia, Milton parecía impelido por la manipuladora Mrs Kerr a enfrentarse a los aspectos más inmaduros y regresivos de su subconsciente.

Por otra parte, y como ya viene siendo habitual en Bowen, los personajes simbólicos como Mrs Kerr suelen aliarse con su entorno más inmediato para potenciar el efecto de su presencia sobre los demás personajes. Por eso, la interacción entre Mrs Kerr y los emplazamientos en que se encontraba era total:

“Her personality had a curious way of negating her surroundings, so that unless one made constant resort to one’s senses the background faded for one and one conjured up in one’s half-consciousness another that expressed her better, that was half an exhalation from herself. The crude and vivid glitter of the lounge, the hard light ..., the urgent hum of talk, all these relaxed their grip on Milton’s consciousness, subsided. A feeling was produced in him of tempered light and clear gloom and of (a) window open on profoundly dark and rather

restless trees ... He felt again, through that window behind her, that dark garden distressed by the wind; around her those undisturbed shadows, that never-ebbing, mild light ... she looked round ... as though rising again to the surface and ... re-admitted the lounge to his consciousness ... He was dismissed ... (*H*: 208,209,212)

Desde una perspectiva bíblica, es posible interpretar que durante la confrontación con el sacerdote James Milton, Mrs Kerr imitaba a la serpiente del Génesis al trata de tentar a su víctima con insinuaciones veladas pero contundentes sobre la decisión de Sydney de aceptar su proposición de matrimonio. Sin embargo, a pesar de su atractivo irresistible y de su capacidad de persuasión, finalmente Milton no se dejaba corromper y demostraba ser un personaje mucho más evolucionado que su oponente, porque él sí había desarrollado la capacidad de comprender el valor del amor y de la confianza:

“He felt that most profound concern possible for another human being, when it becomes a question no longer of the extent of one’s own possession of them, but, transcending this, of what in their untouchable selves they are.” (*H*: 189)

Por su parte, la decisión final de Sydney de romper su compromiso con Milton por considerarle un ser demasiado real para ser utilizado como sustituto de Mrs Kerr representó una señal inequívoca de que su proceso de maduración estaba definitivamente iniciado. La liberación última de la influencia nociva de Mrs Kerr tuvo lugar, como también ocurriría después en otras obras posteriores de Bowen, durante un sueño simbólico que Sydney experimentó la noche siguiente a la ruptura de su compromiso con Milton:

“Sleep came up over her like a wave as soon as she shut her eyes, a tall dark wave gathered itself and waited above her a moment, so that she was conscious of it before she was conscious of nothing. Then all night long she was climbing up the endless road again, corner by corner, to an empty town at the top.” (*H*:250)

En este sueño de Sydney, la ola seguramente representaba el subconsciente de Sydney, que le abría el camino a la consciencia y le sugería lo que debía hacer. En sentido opuesto al descenso accidental que Sydney deseaba y temía a la vez durante su paseo en coche con Milton y Mrs Kerr, durante el sueño Sydney protagonizó un significativo ascenso –“corner by corner”- que condujo su vida hacia un lugar

completamente vacío y libre de la influencia paralizadora de Mrs Kerr. En contraste con esta interpretación, William Heath no observa una liberación final de la influencia perniciosa de Mrs Kerr porque considera que, tras el proceso madurativo vivido durante su estancia en el hotel, la nueva Sydney todavía guardaba una clara analogía con Mrs Kerr: “The emphasis put on Mrs Kerr in the last two chapters of the novel is significant, for Miss Bowen defines the ‘new’ Sydney by analogy. Mrs Kerr’s self-chosen isolation and independence (threatened more by kindness than death) is what we are asked to see Sydney attaining ... Like her teacher, she has taken the lonely road that is freedom, acknowledging that it may lead ‘to an empty town at the top’, but her future is no more explicit than that. (17)

Desde mi punto de vista, la evolución emocional de Sydney no se inició porque finalmente había aprendido, como Mrs Kerr, a anular sus emociones y a disfrutar de la soledad y la independencia. En contradicción con Heath, entiendo que Bowen parecía más bien apuntar a la necesidad humana no de anular, sino más bien de educar y humanizar las emociones si se deseaba alcanzar una madurez y una estabilidad emocional verdaderas. Aunque Sydney no había dispuesto del tiempo necesario para alcanzar este ambicioso objetivo, el primer paso en su proceso de humanización ya estaba dado, y lo que ocurriera a partir de ahí debería desarrollarse en la mente del lector.

El caso de Lois, la protagonista de *The Last September*, era similar al de su predecesora porque su particular proceso de maduración también se vió dificultado por una parálisis emocional que la mantenía sumida en un estatismo evolutivo grave. Menos cultivada que Sydney, sin poseer la personalidad disociada que poseía Sydney, Lois se asemejaba a su antecesora en el sentimiento de insatisfacción que permanentemente experimentaba y que, en su caso, afianzaba su apatía devastadora. La pasividad emocional de Lois reflejaba el estatismo de Danielstown y el de sus ocupantes, estatismo compartido que ejercía una irresistible fuerza magnética sobre todos los visitantes (*LS*: 229). De la misma manera que Sydney aprendió a humanizarse tras su confrontación con la muerte, también Lois experimentó una epifanía, una experiencia educativa vital durante el episodio del molino al que aludía anteriormente. Aunque la repercusión de esta escena en el desarrollo evolutivo de la protagonista ya ha sido analizada, en esta ocasión considero importante centrar la atención en el personaje del rebelde escondido entre las ruinas de la vieja construcción abandonada. La aparición inesperada de este rebelde irlandés, escondido tras “a further door, into darkness”

(LS:124), puede representar la presencia de lo más oculto y desconocido del subconsciente de Lois y, posiblemente, de su sexualidad latente que pugnaba ahora por desarrollarse. En consecuencia, la negativa de Lois a delatar al rebelde es una muestra de progreso en la aceptación de la parte instintiva de sí misma. Cuando el desconocido irónicamente aconsejaba a Marda y a Lois que evitasen caer en la frivolidad de correr riesgos inútiles, -“The man looked from one to the other, then ironically between them ... ‘It is time’, he said, ‘that yourselves gave up walking. If you have nothing better to do, you had better keep within the house while y’have it.” (LS:125)- Lois siguió el consejo sin titubear y tácitamente decidió aceptar la proposición de matrimonio de Gerald, sencillamente porque “there was nothing at all for her here.” (LS:125) Siguiendo con su desarrollo emocional, a partir de esta experiencia Lois se dedicó a reforzar los lazos de amistad que ya compartía con Marda Norton. Para ilustrar este proceso, el narrador optó por emplear una serie de imágenes relacionadas con los rituales primitivos de iniciación a la feminidad que se manifestaban, por ejemplo, en la alusión a la sangre derramada por Marda sobre un pañuelo blanco tras el pacto de silencio establecido entre las dos jóvenes:

“Their sex was a stronghold, they had to acknowledge silently; traditionally one could always retreat on collapse ... Lois tied up the hand, she said it seemed like Providence that her handkerchief should be clean today. Marda’s was coloured, ... One had always heard that dye ran into the blood. (LS:127)

El recurso del narrador a describir lo ocurrido como parte de un ritual de iniciación confirmaba la incipiente capacidad de observación y evaluación de su entorno por parte de Lois, que inevitablemente derivaría en autoobservación y en la consiguiente aceptación de sus propios instintos. Esto fue posiblemente lo más importante en su desarrollo personal porque, a raíz de este episodio aparentemente casual, Lois inició un proceso de reflexión crítica sobre sí misma, concretamente sobre su propia tendencia a dejarse dominar por una fantasía estéril y enfermiza, algo que la había caracterizado desde sus primeros años de infancia. De tal manera que, tras la rápida constatación de las deficiencias emocionales de Hugo, Lois inició un necesario proceso de autocritica que le reveló la necesidad de liberarse de la atracción infantil que sentía por el antiguo amante de su madre. Esta constatación de la obligación que todo ser humano tiene de vencer la tentación de dejarse llevar por la fantasía inútil supuso un importante avance en su proceso evolutivo personal.

Sin embargo, como ya ocurría con Sydney, a pesar de estos avances la novela no concluyó con la constatación clara de que Lois había adquirido la capacidad de salir de su mundo de introspección y había aprendido a considerar a los demás como seres auténticamente reales. En otras palabras, la narración tampoco acababa desmostrando que Lois había conseguido aprender a amar. En esta ocasión Bowen recurrió a la mitología clásica, en concreto a la recreación del mito de Dafne y Apolo, para plantear las dificultades implícitas en todo avance emocional. En la última parte de la novela, cerca ya del final, había una escena que transcurría en un bosque cercano a Danielstown. En uno de sus últimos encuentros amorosos, Lois y Gerald permanecían abrazados, rodeados de laureles:

“She stood, perplexed, at the edge of the path; he kissed her with frightened violence. The laurels creaked as, in his arms, she bent back into them. His singleness bore, confusing, upon her panic of thoughts, her physical apprehension of him was confused by the slipping cold leaves. Her little sighs elated then alarmed him.

‘What’s the matter?’ he said, lips close to her face.

‘I don’t like the smell of laurels. Let’s come out of here.’ They went back, she put up anxious hands and asked him about her hair. ‘Is it twiggy and awful?’ ‘Lovely.’ She wished that he were a woman.” (LS:172)

La asociación de imágenes es casi automática porque en la leyenda clásica, Dafne, la doncella que se resistía a doblegarse a los deseos del dios Apolo, terminaba metamorfoseándose en un laurel. En la obra de Bowen, con el fin de preparar mejor al lector para entender la trascendencia de este momento, el narrador ya había hecho una serie de alusiones dirigidas a resaltar la similitud existente entre el dios Apolo y el joven soldado Gerald. Por ejemplo, en su primera aparición en escena, Gerald destacaba por sus marcadas tendencias musicales: “... he was very musical, he conducted a jazz band they had at the barracks ...” (LS:33) También físicamente se asemejaba al dios del sol, por la luminosidad de sus ropas y por el brillo de su semblante: “His flannels were gold-white in the sun; he almost shone. He smiled everywhere ...; he went everywhere, he liked to go out every day.” (LS:35)

Al comparar a Lois y Gerald con Dafne y Apolo, los protagonistas de un mito de transformación, probablemente Bowen pretendió enfatizar el temor que Lois experimentaba al verse obligada a madurar emocional y artísticamente, lo que le impedía alcanzar una feminidad evolucionada y una plena sensibilidad artística. Según

parece entender Blodgett, la feminidad y la sensibilidad artística que Lois debía y no podía alcanzar representaban el acceso a la divinidad que la bella Dafne tampoco parecía preparada para asumir: “Lois has apprehension (both fear and recognition of it) of transforming her consciousness by accepting her latent divine potential: both her moral-spiritual capacities as a developed woman and her individually artistic ones.” (18)

Sin embargo, a pesar del fuerte rechazo que sentía por el dinamismo y la fuerza abrumadora del soldado inglés y a pesar de la sorprendente observación del narrador – “She wished that he were a woman.” (*LS*:172)-, Lois tampoco parecía desear realmente que Gerald perdiera su masculinidad, sino que, sintiéndose incapaz de salir de su pasividad emocional y siendo plenamente consciente de la impetuosidad de Gerald, lo que en realidad padecía era un ataque agudo de pasividad emocional, un pánico invencible que le impedía adaptarse a una línea de actuación coherente y definida. Posteriormente, sin embargo, durante la escena de la despedida final de los amantes, los sentimientos de Lois comenzaron por fin a definirse, lo cual se manifestó en un deseo ardiente de pedir a Gerald que le ayudase a superar sus propias trabas, de que la impulsase a desarrollar una sensibilidad adulta:

“She wanted to add: ‘Touch me now’; it was the only way across. In her impotence, her desolation –among the severe trees- at not being compelled, she made a beseeching movement which he –remote in a rather sublime perplexity that transcended pain –either ignored or rejected.” (*LS*:190)

Desgraciadamente para Lois, Bowen no parecía considerar que ése era el camino que debía seguir un espíritu libre para alcanzar una identidad emocional satisfactoria. Tampoco es fácil que el lector acepte la validez del comportamiento indeciso y egocéntrico de Lois. Por esa razón, la muerte final de Gerald en un cruce de caminos establece una simetría simbólica con la situación emocional de Lois, quien también parece encontrarse en un cruce de caminos emocional.

Tras recibir la noticia de la muerte de su prometido y superada la primera sacudida de incomprensión, Lois iniciaba su personal ceremonia de iniciación, enfrentándose por segunda vez a la idea de la muerte, y aceptando de manera definitiva tanto la realidad del ser humano como lo inevitable de su destino final. Como ocurría con Sydney Warren, Lois no podía alcanzar la madurez definitiva si no aceptaba la condición mortal de todo ser humano. De manera semejante al desenlace planteado en *The Hotel*, la imagen elegida por Bowen para reflejar ese momento mágico de revelación o epifanía emocional era la de un ascenso físico (en el caso de Lois) y onírico

(en el caso de Sydney) a un estadio superior de la consciencia, a una ampliación significativa de la capacidad perceptiva de ambas protagonistas:

“She went into the house and up to the top to find out what was waiting. Life, seen whole for a moment, was one act of apprehension, the apprehension of death.” (LS:202)

El avance madurativo se producía porque Lois no solamente había sido capaz de asimilar lo inevitable de su propia muerte, sino porque había comenzado a efectuar los ajustes emocionales necesarios para empezar a admitir y, posteriormente, a corregir su egoísmo. Si no fuera capaz de humanizarse y de establecer lazos afectivos con sus semejantes, si no consiguiera implicarse emocionalmente en los acontecimientos que sucedían a su alrededor, el resultado inevitable sería su muerte emocional.

Estos reajustes de Lois parecían más intelectuales que emocionales y, en cualquier caso, como ocurría en *The Hotel*, la novela llegaba a su fin mucho antes de que Lois realmente iniciase esa nueva fase de su desarrollo. Una vez más, Bowen dejaba entrever que lo que ocurriría después en la novela debía acontecer exclusivamente en la mente del lector.

A partir de entonces fue necesario esperar algunos años más hasta encontrar una heroína que explícitamente se mostrara dispuesta a alcanzar la madurez necesaria para ser capaz de amar plenamente a alguien. Este fue el caso de Jane, la protagonista de *A World of Love*, quien además de poseer la capacidad simbólica de redimir a su familia de la muerte emocional a la que parecían estar a punto de sucumbir, terminaba por adquirir y parecía dispuesta a conservar la rara y valiosa facultad de amar. Jane Danby, la joven heredera de una generación que a causa de sus propios errores había provocado y sufrido nada menos que dos guerras mundiales, se encontraba a sus veinte años en disposición de alcanzar la madurez emocional que no habían alcanzado sus predecesoras. Habiendo crecido “amid extreme situations and frantic statements” (WL:34) y, habiendo comprobado que el mundo en el que le había tocado vivir “was in a crying state of exasperation” (WL:34), Jane parecía haber sido elegida para descubrir “a new world” (WL:9), un mundo en el que la evolución emocional y la adquisición de una madurez perceptiva se presentaban como únicos elementos accesibles a todos.

Indudablemente, Bowen diseñó *A World of Love* como una novela plenamente simbólica al representar la leyenda universal de la casa en proceso de deterioro por la ausencia prolongada de su propietario. De manera que, respondiendo a la llamada misteriosa del amo ausente, -“... the inexplicable feeling of being summoned ... sent for,

and in haste.” (WL:27)- la joven Jane encontraba las cartas de amor de Guy e inmediatamente dejaba volar su imaginación y se convertía en la amante del autor de las misivas. Instintivamente, con este acto simbólico, Jane asumía la responsabilidad de madurar emocionalmente y de guiar a los perdidos habitantes de Montefort hacia la recuperación de la confianza en sí mismos y en su futuro. En sintonía con lo expresado por Blodgett, la novela puede muy bien entenderse como una versión moderna de la búsqueda del Santo Grial, un búsqueda simbólica en la que Jane –“the young quester” (19)- iniciaba su aventura durante una etapa de sequía devastadora, y daba por concluido su viaje de iniciación en el momento en que la lluvia vivificante empezaba por fin a derramarse sobre Irlanda, concretamente sobre las pistas de aterrizaje del aeropuerto de Shannon. Como en *As You Like It*, el romance pastoral shakespeariano en el que Rosalinda, tras desaprobado la precipitación amorosa de Celia y Oliver, acababa por entregar su amor al joven Orlando, Jane también culminaba su búsqueda de autoconocimiento en el momento en que experimentaba su primera confrontación con el joven Richard Priam, en el mismo instante en el que, bajo la lluvia reanimadora que caía sobre Shannon, los futuros amantes intercambiaron su primera mirada: “they no sooner looked but they loved.” (WL:149)

Como ocurría con las narraciones anteriores, de nuevo *A World of Love* volvía a presentar un carácter eminentemente simbólico porque en esta novela Bowen trataba con absoluta deliberación de diluir los límites entre la narración de unos hechos objetivos y la proyección que tales hechos tenían en el desarrollo psicológico de los personajes. Esta aproximación, radical aunque nada novedosa en Bowen, pretendía transmitir con la mayor fidelidad posible la percepción subjetiva de la realidad circundante por parte de todos los personajes y, más concienzudamente si cabe, por parte de Jane, la protagonista del relato. La trama argumental se desarrollaba en torno al personaje de esta joven aventurera, que no dudaba en emprender un peligroso viaje hacia el pasado durante el cual trataría de hacer frente a la fuerza anuladora de la memoria del difunto amo de Montefort. Esta incursión en la memoria familiar permitiría que ella y su familia consiguieran asimilar un pasado no asumido y facilitaría la liberación de esas trabas que les abrumaban y les impedían iniciar una nueva vida.

Más que la “presencia” maléfica del difunto Guy en Montefort o su influencia negativa sobre sus descendientes, la fuerza simbólica de la novela la ostentan las cartas, que funcionan como símbolos de transformación para todos los personajes, en especial para Antonia, la heredera legal de Guy y feroz perpetuadora de su influencia y de su

dominio. Junto con la voluntad pertinaz por mantener viva la memoria de Guy, Antonia había mantenido durante años una personal e infructuosa batalla contra la muerte. De naturaleza rebelde e incapaz de mostrar resignación, el personaje de Antonia poseía un fanatismo romántico y una energía tales –“The way you two were, you could have run the world”, opina Fred, un personaje que había conocido bien a ambos (*WL*:82)- que le impedían asimilar la muerte de Guy. Como su pariente difunto, Antonia era incapaz de controlar su exceso de energía psíquica y emocional y, a pesar de los años transcurridos tras su muerte, la identificación que mantenía con su primo muerto continuaba siendo un elemento determinante en su vida:

“... a question of close likeness (with everything psychic, emotional, perhaps fatal which such likeness could comprehend) ... That the likeness should be a matter of look not looks ... made a deep-down factor of it.” (*WL*:70)

Simbólicamente, un día después de haber experimentado la misma sensación que las fuerzas primitivas de la energía de Guy habían despertado en ella durante los años de infancia (20), Antonia volvía a experimentar un momento único de percepción cuando Maud, otro personaje mitad real mitad simbólico, la obligaba a observarse a sí misma y a enfrentarse a su propio subconsciente. Maud, la adolescente desagradable y supersticiosa que alternaba los salmos responsoriales con la magia negra, la bruja en ciernes que molestaba profundamente a los habitantes de Montefort porque personificaba su mala conciencia, ese pequeño espíritu cruel y malévolo terminaba por ser el agente provocador del proceso de autoconocimiento iniciado por Antonia en la parte final del relato. Después de que Fred forcejease con Maud para arrebatarse las cartas que él consideraba pertenecientes a Lilia, Antonia encontraba a la pequeña hechicera formulando todo tipo de conjuros e imprecaciones contra su padre. Antonia, consciente por primera vez de las implicaciones del sufrimiento de Fred y de la naturaleza de su humillación, reaccionaba con genuina sorpresa:

“So that was really the size of it, to him? How much had been dragged up, out of how many years? She rubbed at her forehead, fearing to know.” (*WL*:112)

A causa del sentimiento de culpa que Maud había conseguido hacerle experimentar, por primera vez en mucho tiempo Antonia parecía dispuesta a reflexionar y a comprender que no había motivo para continuar manteniendo viva la imagen de Guy, que no había razón para seguir apropiándose así de las vidas de los habitantes de Montefort. Las imprecaciones de Maud, símbolo inequívoco de su mala conciencia,

eran parte fundamental de este cambio en Antonia porque constituían un elemento instigador indispensable durante su proceso de autoevaluación de la conciencia:

“‘Mother says you were why I was born. She says you could never leave well alone.’

‘I should have considered it, more, Fate.’

‘She says you always fall back on Fate sooner than face what you have done.’

‘Good God, Maud.’

Maud gave a token frown.

‘I mean to say, what next? –we’re the instruments of each other’s destinies right enough, but absolutely I won’t agree that I caused you. Perfectly evidently you had to be –what the world had done to deserve you, one can’t say. What has the world done to deserve most things?’

‘Sinned,’ Maud said, not without satisfaction.” (*WL*:113)

De manera casi milagrosa, aunque inducida por un proceso de autoanálisis que Antonia ya había iniciado previamente, la breve conversación que mantuvo con Maud concluyó con la aceptación definitiva de su culpa en el proceso de deterioro de Montefort, y activó en ella una firme voluntad de regeneración:

“Antonia ... tore off her shirt and began to hunt for a fresh one, head-and-shoulders into the hanging garments’ insufferable redolence of herself.” (*WL*:113)

De tal manera que, al hacerse consciente al fin de que la muerte de Guy era un hecho real, al ser capaz de aceptar la perfidia de Guy y de ponerle palabras, Antonia parecía por fin preparada para transferir el peso de la herencia familia a los hombros de Jane, la joven portadora de savia nueva, la prueba concluyente de que la muerte podía todavía generar vida. Con un significativo beso, mientras sonaban las nueve campanadas del Big Ben por la radio de Maud, la transferencia simbólica de poderes se desarrolló calladamente en la enorme cocina de Montefort:

“Under that dwelling kiss, at once comforting and beseeching, Antonia eased back her head on Jane’s breast.” (*WL*:130)

Por su parte, Lilia, consciente de haber arruinado su vida familiar por haber persistido en mantener viva la memoria de Guy, por primera vez experimentaba una renovación interior en el jardín de Montefort cuando, tras repudiar las cartas de Guy que Fred sumisamente le entregaba, experimentaba una renovación de su amor por él y, con

ese nuevo sentimiento, sentía avivar su esperanza de que quizás aún quedase tiempo para construirse un futuro para sí misma y para Montefort.

Por su parte, tras el descubrimiento, enamoramiento y posterior rechazo de las cartas y de lo que las cartas representaban, Jane se mostraba también dispuesta a iniciar una nueva vida, liberada al fin del lastre del pasado que mantenía subyugado a todo Montefort. Dominada hasta ese momento por Antonia, su protectora y guardiana, Jane ahora aparecía “ready, empty, apt” (WL:31), lista para tomar las riendas de su propia vida. Consciente de que para adquirir una identidad adulta era necesario seguir los impulsos del corazón, esta joven decidió por fin desobedecer las instrucciones de su protectora y acudió a la fiesta celebrada en el castillo de Vesta Latterly, un lugar también simbólico donde se concentraba toda la energía negativa, oculta y oscura, a la que todo aventurero debía hacer frente y vencer si deseaba crecer en experiencia y en prestigio social. Tras su simbólica experiencia de maduración en el inframundo, durante un viaje de conocimiento representado por su visita al castillo de la dama inglesa, Jane no solamente conseguía salir airosa de la prueba sino que resultaba ser la misma Vesta Latterly quien terminaba por convertirse en el involuntario agente liberador de su propia víctima propiciatoria. Porque, tras la fiesta, la seductora dama decidió enviar a la joven belleza local al aeropuerto de Shannon a recoger a uno de sus invitados. A raíz de esa acción involuntariamente liberadora de Lady Latterly, Jane inició una relación amorosa real, un acontecimiento esperanzador que Bowen eligió como broche final de esta novela, probablemente porque representaba la confianza que esta escritora tenía en el amor como símbolo de esperanza en el futuro.

Como ocurría en la última parte de *The Hotel*, en esta ocasión también el proceso de liberación final aparecía simbólicamente representado por un sueño. Pero, mientras que en la primera novela la maduración alcanzada por Sydney tenía un carácter marcadamente individual, en *A World of Love* la lluvia que se derramaba mansamente sobre la tierra baldía que rodeaba Montefort tenía unos efectos y una proyección mucho más generalizadores:

“The uncanny imminence of rain hushed almost every other sensation. Today seemed not yet to be reality: one had so far no more than passed or been sent on out of one deep dream into another –more oppressive, more lucid, more near perhaps to the waking hour.” (WL:132)

Tras *The Heat of the Day* y *A World of Love*, novelas en las que las protagonistas dejaban de ser adolescentes o eran mujeres en la plenitud de sus años de madurez, *The*

Little Girls volvía a explorar el tema de la búsqueda de autoconocimiento, en esta ocasión desde una nueva perspectiva. En este caso, no era una joven ni una mujer adulta la que daba vida a la figura de “the quester”, sino tres honorables damas de edad avanzada que, ante la insistencia de una de ellas, iniciaban la búsqueda de la inocencia perdida y de la integridad psíquica que la reevaluación de un pasado no resuelto podría reportarles. Amigas durante los años de infancia, las tres se vieron obligadas a interrumpir bruscamente su amistad con el inicio de la Primera Guerra Mundial. Medio siglo después, Dinah (la propietaria de Applegate Farm, nombre simbólico obviamente asociado con el jardín edénico del Génesis), guiada por un impulso repentino, empujaba a las otras dos amigas a emprender un viaje de autoconocimiento hacia el pasado, simbolizado por la búsqueda de un cofre que las tres amigas habían enterrado poco antes de su último adiós. En el esquema general de la novela, el descubrimiento del cofre y la inspección de su contenido podría teóricamente servir como revisión del pasado y podría restituir en Dinah el equilibrio emocional perdido. Clare y Sheila, las otras dos amigas igualmente insatisfechas pero mucho menos entusiasmadas con la aventura de revisión del pasado, finalmente cedieron a la fuerza persuasiva de la obstinada Dinah y no sin ciertas reticencias accedieron a tomar parte en la aventura.

A raía de una alusión directa de la protagonista al famoso cuento infantil, la verdadera acción de la novela comenzaba cuando Dinah Piggott, imitando la perseverancia del lobo de *Los Tres Cerditos*, inició la búsqueda –“the chase” (LG:60)- de sus dos amigas de la infancia tras largos años de olvido. Sheikie y Clare, extrañadas por la repentina e insistente llamada de Dinah a través de diferentes medios de comunicación, inicialmente se resistieron a tomar parte en esa descabellada aventura y se sintieron profundamente ofendidas por su desordenado impulso, tanto que una y otra no dudaron en expresar sus quejas con inequívoca contundencia: “Never has one of us been remotely blown upon”, explicaba Sheila enojada (LG:35); “As we now are, Sheikie and I felt blown upon”, comentaba la atribulada Clare (LG:59). A todo lo cual la vehemente Dinah respondía con una alusión directa al acoso que sufrieron los protagonistas del conocido cuento infantil: “Dinah shoved her plate off the mat, put her folded arms there and leaned on them, studying them unseeingly. ‘I’ll huff, and I’ll puff, and I’ll blow your house down.’ -Eh?- That I never thought of. I never thought.” (LG:59)

Después de dejarse convencer por Dinah, cada una de las amigas se preparó para tomar parte en su particular proceso de maduración emocional, mediante el cual el sujeto consciente debe enfrentarse a su subconsciente y realizar el esfuerzo de adaptar

los elementos no asimilados u ocultos alojados allí, hasta conseguir las herramientas que le faciliten el camino hacia el autoconocimiento. En esta nueva ocasión, el lector vuelve a encontrar en Dinah a una representante moderna de “the prime quester”, personaje indispensable en la tradición épica occidental, quien ahora aparece ante nuestros ojos enterrando en una cueva una serie de objetos donados por sus amigos con el fin de dejar su particular legado para la posteridad. En un primer momento, la cueva del jardín de Dinah trae a la memoria las cuevas o cobijos primitivos en los que solían celebrarse las ceremonias religiosas cristianas y paganas, así como los ritos de iniciación de las culturas primitivas. El agujero excavado en el jardín de Applegate también puede simbolizar la energía psíquica oculta de Dinah que la impulsa a enterrar objetos como parte de un ritual ancestral y atemporal, un acto simbólico que todo ser humano en un momento u otro de su existencia puede llegar a protagonizar. La nota de universalidad y atemporalidad que sugiere el refugio de Dinah la proporciona el narrador cuando comenta: “down here ... it was some other hour –peculiar, perhaps no hour at all.” (LG:10) Posteriormente, un comentario fortuito sobre el enterramiento de un cofre secreto cincuenta años atrás y la repentina contemplación de un columpio desequilibrado, símbolo de inmadurez infantil no superada, proporcionarían la energía ignífuga suficiente para despertar en Dinah el deseo de revisar su pasado y tratar de acabar el proceso madurativo iniciado pero nunca concluido durante sus años de infancia.

Al final del relato, el descubrimiento del cofre vacío tuvo un efecto profundamente desestabilizador para Dinah porque, como cabe deducir de la intensidad de su reacción, esta descubridora adulta había invertido tanta energía en revivir el pasado que, al descubrir su vacuidad, había experimentado una disolución absoluta de su personalidad: “nothing’s real any more, ... Nothing’s left, out of going on fifty years.” (LG:162) Finalmente, como ocurría en *A World of Love* con el amor, en esta novela la amistad es el único sentimiento capaz de recomponer los restos de la crisis y de garantizar la maduración personal definitiva de aquellos que se entregan a ella sin condiciones.

En la última parte del relato, tras la última y definitiva confrontación entre Clare y Dinah, las dos amigas se vieron obligadas a resolver las cuestiones personales que no habían dejado resueltas durante la infancia. Tras un duro enfrentamiento emocional, Dinah sufrió una profunda crisis nerviosa que provocó en ella una simbólica pérdida de la consciencia de la cual emergió internamente purificada. El único signo externo de su

caída y redención fue un abultado hematoma que se extendió durante unos días por una buena parte de su frente: “...the bruise she wore stood out in full magnificence -marble boss in the middle of her forehead.” (LG:208) El hematoma y la inflamación subsiguiente podrían interpretarse como los signos externos de un crecimiento interior y, consiguientemente, de una evolución de su consciencia. Sin duda, la simbólica caída de Dinah puede ser interpretada como una alusión a la pérdida definitiva de la inmadurez infantil, así como una referencia al necesario avance en su proceso de maduración emocional. Como cabía esperar, tras la pérdida momentánea del conocimiento y la consiguiente inmersión en un estado de trance o semicatatonia, Dinah recobró la consciencia y pidió ser sumergida en un baño purificante. Tras el ritual de inmersión, que tuvo un efecto purificante para su cuerpo y una capacidad reparadora para su conciencia, Dinah se encontró por primera vez preparada para abandonar el mundo de fantasía infantil en el que había vivido hasta entonces. Este primer avance madurativo la capacitó para comenzar a mantener relaciones genuinamente adultas con sus semejantes. La manifestación externa de esta evolución se hizo reflejó en la novela en la elección del nombre adulto para dirigirse a su amiga tras años de haber empleado el calificativo de la infancia. Cuando Clare, tratando de resolver el conflicto interno de amor-odio que la había mantenido unida y apartada a la vez de su amiga durante los años de infancia, se despidió de Dinah empleando el apelativo infantil que solamente ellas conocían, ésta significativamente rechazó ese retroceso al pasado y apostó por reiniciar una relación de amistad en la que, una vez alcanzada la madurez necesaria, ambas fueran capaces de alcanzar el equilibrio entre la fantasía infantil y la racionalidad adulta:

“ ‘Goodbye, Dicey,’ she said –for now and for then.

The sleeper stirred ... She raised herself on an elbow, saying:

‘Who’s there?’

‘Mumbo.’

‘Not Mumbo. Clare. Clare, where have you been?’ ” (LG: 237)

Tras la búsqueda simbólica de la verdad rastreando los recuerdos del pasado, Dinah llegó a la conclusión de que su amiga Clare era el presente para ella o, en otras palabras, era la verdadera realidad: “You are reality.” (LG:164) Para comprender la trascendencia de esta evolución final de Dinah merece la pena considerar brevemente el carácter de la relación que las amigas habían mantenido durante la infancia. Clare, una niña torpe y poco atractiva físicamente, inteligente y poseedora de una mentalidad

práctica y realista, se había resistido siempre a la tendencia dominadora de Dinah, la líder nata, de mentalidad caprichosa, imaginativa, impulsiva y dominante, quien a su vez había buscado en su amiga la fuerza interior que ella necesitaba y nunca había podido encontrar. La actitud de las niñas y las características peculiares de la relación que mantenían permiten deducir que Dinah era más débil intelectualmente que Clare, y adolecía de claridad mental y sentido práctico, cualidades que Clare poseía en exceso. Algunos críticos han interpretado estos rasgos de Dinah como elementos simbólicamente femeninos, que contrastan con la actitud marcadamente masculina de Clare. (21) El conflicto entre las niñas surgió en el momento en que Dinah consiguió destruir los rasgos externos de la masculinidad latente en Clare. Para apoyar esta interpretación basta mencionar la persecución del pequeño Trevor Artworth, a quien Dinah obligó a buscar cobijo en un sumidero cercano a la playa de Southstone tras la fiesta de cumpleaños junto al mar. (22) La mención de este enfrentamiento infantil aparentemente irrelevante puede ser interpretada como un sacrificio simbólico por parte de Dinah de la masculinidad del pequeño Trevor y, por extensión, de la masculinidad latente en su amiga Clare: “ ‘That’, mused Dicey, contentedly sticking her nose over Clare’s task, ‘will teach him not to be so superior another time.’ ” (*LG*:127). El hecho adquiere una relevancia especial a los ojos del lector al comprobar que una vez completado el ritual del sacrificio, simbólicamente Dinah mostró a Clare con teatral altanería sus manos manchadas de óxido –“thrusting her rust-reddened hands into Clare’s view” (*LG*:127)- como una moderna Lady Macbeth que acabara de consumir su macabro ritual de destrucción: “So what I did’s going to teach him not to be so superior another time, too, isn’t it?” (*LG*:128)

Como es frecuente en Bowen, las referencias simbólicas son numerosas y pueden estudiarse desde diferentes perspectivas. Por una parte, son claramente simbólicas las alusiones directas al cuento infantil implícitas en la sonoridad de la palabra Piggott, el apellido de Dinah, así como en la literalidad de la emblemática frase del lobo pronunciada por Dinah en el momento del acoso y derribo final; por otra, no existe duda sobre la alusión indirecta a la imagen de las brujas de Macbeth quienes, amparadas por el secretismo y la clandestinidad de la noche, procedieron a ejecutar su macabro ritual; y, finalmente, tampoco plantea ambigüedad alguna la imprescindible referencia bíblica a la parábola de los talentos enterrados o las evidentes reminiscencias mitológicas que relacionan el cofre sellado con la caja de Pandora. Todas estas

imágenes componen un entramado de referencias simbólicas difíciles de ignorar para el lector de *The Little Girls*.

Como en *The Death of the Heart* o en *A World of Love* (23), la conclusión final que emerge del texto parece apuntar a la necesidad de madurar para comprender que toda relación humana profunda implica una aceptación, no solamente una mera elección, de lo que el otro significa y representa. En el momento previo a la simbólica escena final, mientras Clare observaba a Dinah durmiendo, sus reflexiones sobre los conceptos de *Chance* y *Choice* articulaban a la perfección el contenido final del mensaje de Bowen en *The Little Girls*:

“We were entrusted to one another, in the days which mattered ... Entrusted to one another by chance, not choice. Chance, and its agents time and place. Chance is better than choice; it is more lordly. In its carelessness it is more lordly. Chance is God, choice is man. You ... chance, not chose, to want us again.” (LG: 236)

Posteriormente, la descripción del viaje de iniciación y constación de la maduración emocional que esa experiencia debe reportar adquiere un tono mucho más pesimista en *Eva Trout*, la última obra de Bowen publicada cinco años antes de su muerte. La protagonista del relato es claramente la Eva del Génesis –la primera parte del relato recibe el significativo nombre de *Genesis*, en el personaje de su protectora “there was something of nature before the fall” (ET:61)-, es decir, la representación simbólica del aspecto femenino del ser, la imagen arquetípica del *Anima* de Jung, la personificación del subconsciente colectivo: “She is eternal” (ET:93), “by nature as honest as the day” (ET:75), pero también “Eva’s good at conspiracy, who’d have thought it?” (ET:92)“, “... she begets trouble, a dreadful gift.” (ET:44). Su carácter simbólico se hace evidente desde el principio porque en ella se comprimen los rasgos más característicos de las protagonistas de todas las novelas anteriores de Bowen: Eva comparte con Lois (LS) una dificultad inherente para pasar a la acción; con Emmeline (TN) comparte la necesidad de humanizarse y la severidad del castigo final que sufre tras su humanización; con Dinah (LG) comparte la capacidad de influir en los que tiene a su alrededor, de provocar reacciones en sus semejantes. Junto con todo esto, también es posible comprobar que Eva asume los rasgos más significativos de los personajes secundarios: por ejemplo, Eva posee la misma necesidad de ejercer poder que Mrs Kerr (H) y comparte con Lady Elfrida (FR) una curiosa capacidad para causar conflictos: “Eva’s capacity for making trouble, attracting trouble, strewing trouble around her, is

quite endless.” (ET:44) Seguramente por haber heredado un buen número de rasgos de la personalidad de sus predecesoras, el personaje de Eva representa la esencia de todas ellas, sus rasgos simbólicos son peculiares y además es presentada como un personaje capaz de protagonizar los hechos o acciones que sus antecesoras solamente se atrevían a imaginar. Como explica Glendinning: “In *Eva Trout*, there is no longer a cracked crust over the surface of life. People say and do extreme things.” (24)

Indudablemente, en su última novela Bowen plantea una radicalización de los temas expuestos en las obras anteriores, sobre todo en la constatación de la existencia de un mundo presente en el que los seres humanos parecen empeñados en protagonizar un movimiento de regresión hacia una etapa prehistórica de violencia e incomunicación tribal. En esta etapa actual de progreso tecnológico, la facultad de ver, oír y expresarse aparece anulada en la novela por la incapacidad de observar, escuchar y comunicarse que padecen los seres humanos. De forma parecida a lo planteado en las novelas anteriores, *Eva Trout* vuelve a plantear una situación social determinada desde una perspectiva analítica y crítica: en este caso, Bowen se centró en analizar y en criticar la existencia de una sociedad desenraizada, carente de valores, obsesionada por el movimiento y el cambio, e inmersa en un incontrolable avance tecnológico. Aunque consciente de que la tecnología no puede plantearse como culpable de todos los males que afectan al ser humano, Bowen parecía convencida de su incuestionable efecto reductor, empobrecedor y finalmente destructivo de la capacidad de percepción del ser humano. De manera explícita, esto se refleja en la novela, durante el pasaje que describe los primeros años de aislamiento voluntario que Eva y Jeremy compartieron, durante los cuales “... they came to distinguish little between what went on inside and what went on outside the diurnal movies, or what was or was not contained in the television flickering them to sleep. From large or small screens, illusion overspilled on to all beheld ... The one wonder, to them, of the exterior world was that anything should be exterior to themselves.” (ET:189) Lo que Bowen parece decir es que este mundo de realidades virtuales, dominado por la técnica y el progreso, no consigue provocar en Eva y en Jeremy otra cosa que reacciones primarias, respuestas mecánicas a estímulos rudimentarios. La percepción de Eva de que durante esos años inaudibles ambos se habían sentido “near as twins in a womb” (ET:188), y la consideración de que su actitud “was not, somehow, the attitude of a thinking person ...” (ET:12) permiten pensar que madre e hijo vivieron durante años un proceso de involución psicológica, cuyo efecto más inmediato fue su inmersión en un estado de inconsciencia semifetal. Finalmente,

pasada y superada esta etapa de regresión, Eva comenzó a dar muestras de sentirse preparada para hablar, comunicarse y establecer vínculos con otros seres humanos o, lo que es lo mismo, comenzó a mostrarse apta para evolucionar y humanizarse, lo que irremediablemente provocó un violento e inesperado desenlace final.

Desde un punto de vista simbólico, la sordomudez de Jeremy puede representar la identidad incompleta de Eva, su inmadurez emocional. En la evolución de este personaje existe un momento clave en el que Eva inicia su particular proceso de maduración y que simbólicamente coincide con la primera ocasión en que manifiesta su deseo de desprenderse de su Jaguar, un coche potente y llamativo que simboliza la energía primitiva de Eva. Es significativo que, durante el tiempo en que fue propietaria del Jaguar, el atuendo de Eva solía consistir en un enorme abrigo de piel y un bolso de piel de cocodrilo, todo lo cual confería a su aspecto un aire a la vez primitivo y paramilitar:

“She wore the ocelot –yet somehow the cut of the jib of the massive coat made her less feline than paramilitary: she brought to mind Russian tropes said to have passed through England in the later summer of 1914, leaving snow in the trains.” (*ET*:76-7)

Desde mi punto de vista, la posterior adquisición de Cathay, el primer y único hogar en el que Eva buscó refugio tras su huida del domicilio de los Arble y al que llegó cargada con “a transformation suitcase” (*ET*:77), representa el siguiente paso en el proceso madurativo de este personaje. En la novela, la adquisición de Cathay sustituyó a la posesión del Jaguar, y fue precisamente en Cathay donde Eva comenzó a experimentar el deseo de la maternidad, lo que invariablemente representó un avance en su indispensable proceso de humanización. A todos los efectos, el deseo del hijo representa el deseo de Eva de autodefinición, de adquisición de una identidad definida y estable. Sin embargo, el temor a no ser capaz de protagonizar una relación amorosa con otro ser humano la impulsó a recurrir a métodos ilegales para adoptar a su hijo. De forma implícita pero inequívoca, el texto explica que Eva era incapaz de aceptar su sexualidad: no en vano había vivido una gran parte de su vida en contacto con la sordidez del amor homosexual de Constantine y de Willy Trout. Este crimen de rebeldía implícito en la adopción ilegal de Jeremy, simboliza la arrogancia ciega de Eva y la consiguiente violación de la primera ley de la existencia humana. De tal manera que, al convertirse en ejecutor de la profecía del profeta Jeremías de quien Bowen tomó el nombre para identificar a este hijo ilegítimo, Jeremy se convirtió en el juez y en ejecutor del castigo final de Eva.

De tal forma que, caricaturizando la interesante reflexión de Clare sobre los conceptos de “Chance” y “Choice” en la escena final de *The Little Girls*, la irónica y desconcertante muerte de Eva se produjo instantes después de que interrumpiera el discurso de despedida pronunciado por Constantine, quien había improvisado una barroca disertación sobre la necesidad de depositar la confianza en el azar y en las circunstancias, concediendo un exiguo margen de maniobra a la voluntad y a la capacidad decisoria del ser humano:

“ ‘The future will resemble the past in being the result, largely, of a concatenation of circumstances. Many of our best moments, as well as our worst, are fortuitous ... May a favourable concatenation of circumstances ...’

‘Constantine,’ asked Eva, ‘what is concatenation?’

Her last words.” (ET:268)

Las últimas palabras de Eva tuvieron un importante efecto melodramático en la conclusión final del relato porque reflejaban su recién estrenado interés por el lenguaje, un primer signo que denotaba su recién adquirida voluntad de comunicación. Así mismo, esa pregunta final de Eva, desactivadora del discurso de su tutor, puede muy bien entenderse como la primera muestra de rebelión por parte de Eva, quien por primera vez cuestionaba el lenguaje vacío y barroco de Constantine, “the wicked guardian” (ET:73;168), mostrando los primeros signos de evolución intelectual y emocional.

Por otra parte, resulta tremendamente irónico que Eva encontrara la muerte en el mismo instante en que descubrió el amor, es decir, justamente en el momento en que sintió un deseo genuino de reconocer e integrar en su consciencia lo más oscuro e inexplorado de su subconsciente, en el instante en que experimentó su primer impulso erótico. En un final cargado de símbolos e imágenes sugerentes, Henry Dancey declaraba su amor a Eva quien, incapaz hasta entonces de expresar sus sentimientos, simbólicamente derramaba sus primeras y últimas lágrimas de alegría, que caían mansamente sobre los diamantes de su solapa:

“ ... then, not a torrent from the eyes but one, two, three, four tears, each hesitating, surprised to be where it was, then wandering down. The speediest splashed on to the diamond brooch.” (ET: 267)

Como apunta Blodgett (25), en la filosofía de Jung, el núcleo de la psicología humana, el lugar en donde se alojan los principios ordenadores de la psique a menudo aparece simbolizado por una piedra preciosa, generalmente por un diamante o por una

perla. Por otra parte, la piedra preciosa, por sí sola o formando parte de un tesoro, constituye una parte importante de la tradición mítica occidental como causa y objetivo de numerosas aventuras y búsquedas por parte de héroes y aventureros. En *Symbols of Transformation*, Jung explica que la obtención del tesoro, la restitución de la piedra preciosa a su legítimo dueño o dueña representa, por otra parte, la renovación emocional del héroe y su acceso a un estado de vida superior: “The treasure hard to attain which the hero wrests from the monster is a familiar motif from myth to symbolize the hero’s victorious attainment of renewed life.” (26)

Sin duda, el hecho de que Eva derramara sus primeras y últimas lágrimas de felicidad sobre el broche de diamantes es signo y símbolo de que una nueva Eva, evolucionada y luminosa –“tall as a candle, some accident of the light rendering her luminous from top to toe ...” (ET:261-2)-, estaba a punto de emerger, lista para su maduración final, preparada para iniciar el proceso definitivo que garantizaría su humanización. Sin embargo, esta última obra de Bowen apenas dejó un resquicio para la esperanza porque la inocencia destructora de Eva terminó siendo destruida en el momento justo en que parecía estar genuinamente preparada para experimentar un verdadero crecimiento interior.

Finalmente, merece la pena tomar en consideración la sugerencia de Blodgett, quien entiende que, en el personaje de Eva, Bowen trató de aunar la representación simbólica del origen y la función de toda obra de ficción. (27) En efecto, como toda obra literaria de ficción, Eva actuaba movida por sus instintos primarios e inicialmente aparecía dominada por el subconsciente. Además, este personaje de energía y dinamismo descomunales provocaba reacciones contrapuestas en los demás y, por si hubiera alguna duda al respecto, Eva “ha(s) a genius for unreality.” (ET:44) Como ejemplo de su influencia, durante el vuelo trasatlántico en busca de Jeremy, Eva no pudo evitar provocar sentimientos contradictorios en el profesor Holman porque, de alguna manera, su presencia sirvió para comprimir y a la vez para ampliar la dimensión de la existencia de este desconocido. Su imponente presencia tuvo el efecto de materializar lo imaginario: “Your gaze gives size to what is contained within it” (ET:125); “There is substantiality where you are.” (ET:126) En definitiva, como toda obra de arte, la mera presencia de Eva era capaz de provocar una transformación en aquellos que se veían afectados por ella, impulsándolos a experimentar momentos de genuina y auténtica percepción de lo verdadero. Por todo ello, el hecho de que Bowen decidiera diseñar para Eva una muerte violenta a manos de su hijo Jeremy, precisamente

el símbolo y memoria de su incapacidad de evolución y el reflejo más claro de sus trabas internas para obtener la madurez emocional, sugiere que el pesimismo vital que esta autora sentía durante los últimos años de su vida la incapacitó para depositar su confianza en la existencia de un futuro coherente y esperanzador para el arte y para la ficción literaria.

Paralelamente, el vacío dejado por Eva tras su muerte trae a la memoria el sentimiento de desilusión que Bowen experimentaba y describía en el ensayo titulado “*The Bend Back*” (1950) ante el tipo de literatura que se empezó a publicar durante los años siguientes a la Primera Guerra Mundial, una literatura eminentemente fría y cerebral que, en su opinión “lacked soul” y que, por añadidura, parecía incapaz de estimular la imaginación o los sentimientos de los lectores:

“Its failure being that it could not either root down deeply into the imagination or touch the heart. Mystery, loyalty, tenderness, shrivelled under its ray. Bright lights glared round the vacuum left by a disillusionment.” (MT:54)

Después de casi veinte años y de manera más radical que en sus novelas anteriores, *Eva Trout* se obstinaba en representar la oscilación vital de Bowen entre la representación trágica o cómica de la vida moderna, entre la contemplación de la realidad emocional o social de sus personajes desde una perspectiva madura y objetiva. Por eso, la destrucción final de Eva a manos del primitivismo no evolucionado representado por Jeremy servía para justificar el radicalismo de la conclusión a la que Bennet y Royle llegarían años más tarde con respecto a la obra de Bowen: “From *The Hotel* (1927) to *Eva Trout* (1968), Bowen’s writing is concerned with dissolution –with dispersion, melting, break-up and death. Living, in the work of Bowen, is dissolving ... Bowen’s novels present dissolutions at the level of personal identity, patriarchy, social conventions and language itself –up to and including the language of fiction and criticism.” (28)

Llegados a este punto resulta imprescindible tratar de profundizar en los condicionantes que precipitaron semejante tendencia a la disolución en la obra de una autora que en ningún momento buscó el sensacionalismo literario ni persiguió el radicalismo como forma de vida, aunque tampoco eludió la responsabilidad que ella consideraba que todo escritor tenía de cuestionar los valores vigentes en su tiempo: “... the writer might and probably should agree that human values are his concern, and that in so far as to register and to voice these makes him their guardian, he is their guardian.” (MT:60)

Para empezar, y manteniéndonos en la misma perspectiva simbólica empleada hasta este momento, resulta imprescindible constatar la existencia de toda una serie de personajes menores representativos de todo aquello que Bowen consideraba que contribuía a desestabilizar la fuerza del arte en general y a interferir en el desarrollo emocional de sus personajes, en particular de los protagonistas. En *Eva Trout*, por ejemplo, los personajes de Iseult Smith y Constantine Ormeau representaban a las dos figuras protectoras falsas que, más que ayudar, interferían en el avance madurativo de Eva y se convertían en elementos desestabilizadores del equilibrio progresivo que la joven huérfana iba adquiriendo. Mientras que Constantine Ormeau (29) era un personaje primitivo e indiferenciado, que personificaba a la serpiente tentadora –“What can I next tempt you to?” (ET:45)- Iseult representaba una fuerza desestabilizadora más potente y trascendental que la de Constantine. Esta antigua profesora de Eva personificaba la fuerza intelectual en estado puro, la mentalidad racional hiperdesarrollada que solamente confiaba en el poder del intelecto manipulador y frío como única y verdadera realidad humana. Lo que probablemente Bowen pretendía debatir al introducir este personaje en su última novela era la legitimidad del intelecto en estado puro, dissociado de cualquier manifestación de espiritualidad y de emotividad. Resulta muy significativo que, mientras que la capacidad destructiva de Eva era inconsciente, la destructividad de Iseult Smith estaba provocada por una atrofia en sus capacidades espirituales. Como prueba de su incapacidad afectiva, Bowen no dudaba en señalar que la ayuda que Iseult prestó a Eva durante la corta etapa de amistad que las unió tuvo un fundamento exclusivamente práctico e intelectual. Aunque inicialmente pareció aceptar de buen grado la responsabilidad de ayudar a Eva en su evolución –“Are you coming near the surface? ... I want you to.” (ET:64)- sus verdaderos motivos eran puramente científicos: “I am not loving by nature ... What I thought could be possible in her, I can’t remember ... I wanted to see what I could do. Or wanted to see whether there could be anything I could not do?” (ET:92) Claramente, su interés era puramente intelectual y su visión estuvo centrada exclusivamente en sí misma. El distanciamiento entre su planteamiento y el de su alumna era abrumador y se hizo por primera vez evidente durante el recitado de un poema metafísico, unos mismos versos que ambas interpretaron desde perspectivas opuestas: “O lett my Soule .../... suck in thy beames / and Wake with thee for ever ...”. Tras el recitado de los versos surgió la primera confrontación: mientras que Eva enseguida fue capaz de percibir la sensualidad implícita en el poema, Iseult solamente podía encontrar admirable la pureza lingüística que exhibía: “Not more than

two syllables –are there?- in any word.” (ET:66) Tras esta primera fractura en su relación, sintiéndose incapaz de cobijar en su interior sentimiento alguno por ser poseedora de una emotividad subdesarrollada, la joven profesora, incapaz de implicarse en esta relación afectiva con Eva, decidió abandonar a su alumna a su suerte:

“She desisted from teaching me. She abandoned my mind. She betrayed my hopes, having led them on. She pretended to love, to make me show myself to her –then, thinking she saw all, she turned away. She –“ (ET:184)

Simbólicamente, sintiéndose incapaz de progresar en su relación afectiva con Eva, Iseult le dió la espalda y le negó el don de la sabiduría, un regalo que ella había recibido y que había sido destinada a transmitir:

“ ‘Wait a minute: what were your hopes?’

‘To learn. ...To be, to become –I had never been. ... I was beginning to be.’

... ‘A gifted teacher.’

‘Yes. Then she sent me back.’

‘Sent you away?’

‘No; sent me back again –to be nothing. ... I remain gone.’

(ET:185)

Por su parte, en el extremo opuesto a Iseult Smith se encuentra Naomi Fisher en *The House in Paris*. Si la primera era absolutamente incapaz de entregarse a los demás, Naomi representaba en la novela la entrega absoluta, la abnegación de una vida dedicada a los demás. Demasiado “pure in heart” (HP:101) para percibir la traición, Naomi no fue capaz de sentir rencor alguno por su amiga Karen a pesar de conocer la naturaleza de la relación que mantuvo con Max, el prometido de Naomi. Posteriormente, aun comprendiendo la maldad de su madre, aun sabiendo que ella había urdido un plan para deshacer su compromiso, Naomi continuaba dedicando su vida a esa madre cruel e ingrata, que apenas le había dado nunca alguna muestra de cariño: “... if she does not love me more, that is because she needs me. She does not care to need anyone so much.” (HP:188)

Sin embargo, aunque en apariencia virtuosa, Naomi planteaba una extraña simbiosis con su madre, la terrible Mme Fisher, la verdadera personificación del mal en la novela. En *The House in Paris*, el papel representado por Naomi era el de servir y transmitir las ordenes de la gran sacerdotisa. Naomi era la encargada de recoger a los niños de la estación y de conducirlos al piso parisino en el que desarrollarían su

particular ritual de iniciación. También ella era la que después les enviaría (en la primera parte a Henrietta; en la tercera, a Leopold) a entrevistarse con su madre enferma. Poseedora, como su predecesora, de una fuerza misteriosa, su única función en la novela era la de cumplir las órdenes y transmitir los mensajes de su madre.

Pero, curiosamente, aunque su personalidad permanecía totalmente subyugada por la presencia dominadora de su progenitora, la dependencia que ambas sentían era mutua. En apariencia virtuosa y sumisa, Naomi representaba la feminidad reprimida y no evolucionada, la sensualidad femenina paralizada y atrofiada en grado sumo. La observación de Karen al contrastar su frialdad con la sensualidad de *Yellow Hat* resultaba especialmente significativa: “... nobody could have offered more of a contrast to Yellow Hat than Naomi.” (HP:95) Con una identidad sometida, carente de seguridad en sí misma y con una tendencia extrema a la espiritualidad, Naomi representaba una forma de muerte en vida. La propia negación de sus sentimientos y de sus instintos había constituido siempre su principal objetivo. Simbólicamente comparada con el mono de peluche que acompañaba en todo momento a Henrietta en su viaje por París (HP: 10,50,105), Naomi era portadora de unos rasgos de personalidad propios de un estado preevolutivo. Aun sin carecer de cierta fuerza interior y poseedora de voluntad propia, su capacidad decisoria permanecía tan reprimida que acababa por ser peligrosa para sí misma y para los demás:

“You could see that her tremendous inside life, its solitary fears and fires, was out of accord with her humble view of herself; to hide or excuse whatever she felt was her first wish.” (HP:98)

En el extremo opuesto a Naomi Fisher se sitúa otro personaje secundario, en este caso el de Miss Paullie en *The Death of the Heart*, quien parece haber sido concebida por Bowen para representar la ineficacia del esnobismo, la obsesión desmedida por el aparato externo, la exagerada preocupación por las formas y la ineficacia del estilo como objetivo en sí mismo. Como los habitantes de Windsor Terrace, Miss Paullie se avergonzaba de Portia porque era hija de Irene, una madre incapaz de controlar sus emociones o de enseñar a su hija que todo sentimiento debe ser cuidadosamente controlado antes de poder ser mostrado en público. La escuela para señoritas que Miss Paullie regentaba en Cavendish Square, “at her imposing address” (DH:50), en donde las ricas herederas de prestigiosas familias londinenses “hopped out of limousines” (DH:52) antes de entrar en clase, no era más que un lugar brumoso, racional y mundano,

un invernadero insalubre en donde Portia parecía secarse como una planta privada de agua y oxígeno para respirar:

“The cloakroom, which had a stained-glass window, smelt of fog and Vinolia, the billiard (or school) room of carpet, radiators and fog – this room had no window: a big domed skylight told the state of the weather, went leaden with fog, crepitated when it was raining, or dropped a great square glare on to the table when the sun shone ... Ventilation was not the room’s strong point –which may have been why Portia drooped like a plant the moment she got in.” (*DH:52*)

A pesar del imponente aspecto externo de este mausoleo del buen gusto y del decoro– “a big domed skylight told the state of the weather” (*DH:52*) “... A little raised in her gothic chair, like a bishop, Miss Paullie’s own rigid stillness quelled every young body ...” (*DH:55*)- la ausencia de oxígeno y la persistencia del aire enrarecido que asfixiaba a sus visitantes eran signos evidentes del esnobismo y la superficialidad de un estilo de vida obsesionado por pulir el aspecto externo e ignorar el interior del ser humano:

“These silent sessions in Miss Paullie’s presence were, in point of fact ..., lessons in the deportment of staying still, of feeling yourself watched without turning a hair.” (*DH:55*)

La atrofia emocional de Miss Paullie era consecuencia de su obsesión por el autocontrol, de su aversión por cualquier signo externo de indisciplina, de su temor a enfrentarse a las emociones propias y ajenas. A pesar de lo depurado de su estilo, Miss Paullie apenas era capaz de ocultar el profundo desprecio que sentía por Portia y por el mundo que Portia representaba. La mezcla de temor y vergüenza que sentía al verse obligada a recordar a Portia que “...To carry your bag about with you indoors is a hotel habit, you know.” (*DH:55*) era ilustrativa de la incomodidad que Portia generaba también en Windsor Terrace, un espacio frío en cuyo interior se respiraba también el mismo aire enrarecido –“... so queasy and cold” (*DH:170*)- que en la escuela de Miss Paullie. Así lo describía Portia en su diario:

“When I woke my window was like a brown stone, and I could hardly see the rest of the room. The whole house was just like that, it was not like night but like air being ill.” (*DH: 114*)

Thomas y Anna Quayne, los recién estrenados tutores de Portia que apenas podían disimular su desprecio por el padre natural de Portia –“a poor ignominious old

man” (*DH*:312)-, así como por su madre -“ She was an awful woman”, “... was not what anybody would want at all ...” (*DH*:14)- eran claramente reacios a reconocer el pasado de esta huérfana que inesperadamente había llamado a su puerta. Temerosos de implicarse emocionalmente en el presente y viviendo una existencia claramente distorsionada -“Each person at Windsor Terrace lived impaled upon a private obsession, however slight” (*DH*:171)-, los nuevos padres adoptivos de Portia se encontraban sumidos en un proceso de involución y de aislamiento -“The telephone, the door bell, the postman’s knock were threatening intimations ...” (*DH*:171)-, presos de una peculiar enfermedad emocional que irremediamente conduciría a su destrucción. Porque, a juzgar por los comentarios del narrador, Bowen parecía sugerir que la capacidad humana para sentir y transmitir emociones era el único antídoto posible para combatir el terrible mal que los Quayne padecían: “The need to attach themselves makes wandering people strike roots in a day: whenever we unconsciously feel, we live.” (*DH*:140).

Sin embargo, para evitar que el mensaje pudiera ser malinterpretado, es decir, para aclarar que no es ni aconsejable ni moralmente admisible confundir la madurez emocional con la manifestación incontrolada de cualquier emoción, sensación o instinto, en la segunda parte de la novela, titulada “The Flesh”, el narrador describía profusamente y con descarnado realismo la vida en Waikiki, la antítesis de Windsor Terrace. De la inmadurez emocional y de la tendencia al primitivismo de los habitantes de Waikiki podrían escribirse páginas enteras. Sin embargo, la vulgaridad de Daphne y Dickie era demasiado patente para representar una amenaza para Portia. El verdadero peligro radicaba en la influencia que la joven Portia pudiera recibir de Mrs Heccomb, la refinada y amistosa anfitriona de Portia durante su estancia en Seale-on-Sea. Como Mrs Kerr, su actitud carismática resultaba verdaderamente atractiva para la joven Portia, su “air of unconscious deportment about everything that she carried through ...” (*DH*:136) representaba el aspecto más amable de Waikiki, ciertamente civilizado pero en realidad ficticio: “... and as she worked at the lamp shade, peering close at the detail then leaning back to get the general effect, she looked like someone painting a lamp shade in a play.” (*DH*:136) Desde el primer momento de su confrontación con este personaje, tras la llegada de Portia a Seale, el lector recibía un primer y significativo aviso sobre la inconsistencia de su carácter. Tras el primer encuentro con Portia y después del saludo reglamentario, Mrs Heccomb tomaba un taxi de regreso a casa en compañía de su joven huésped. La complejidad del itinerario planteado por Mrs Heccomb era el primer signo

de una serie de confusiones, deshonestidades y mentiras que Portia tendría que afrontar en su nuevo hogar:

“That would be our way really’... ’But today we must go the other, because I have to shop. I do not often have a taxi to shop from, and it is quite a temptation, I must say. Dear Anna begged me to have the taxi up to the station, but I said no, that the walk would be good for me. But I said I might take the taxi the rather longer way home, in order to do my shopping.” (*DH*:131)

Tras varias vueltas y prolongados ratos de espera, mientras Mrs Heccomb realizaba sus compras de manera impulsiva y desordenada, el narrador nos descubría que ambas mujeres terminaban por encontrarse en el mismo lugar en el que habían iniciado la marcha, en la estación de ferrocarril:

“When she came out, she found that she had forgotten something right down the other end of town. ‘After all,’ she said, ‘that will bring us back where we started. So we can go back the shorter way after all.’” (*DH*:132)

Inevitablemente, al contrastar con la vulgaridad de Daphne, la aparente sensibilidad artística de Mrs Heccomb, quien permanecía continuamente ocupada restaurando o decorando objetos –“Mrs Heccomb, busy painting the lamp shade, ...” (*DH*:136); “Mrs Heccomb was so much occupied with the lamp shade ...”(*DH*:139)- resultaba reconfortante. Sin embargo, su aparente suavidad no era más que una pantalla que escondía su superficialidad, como el barniz que asiduamente aplicaba sobre sus trabajos manuales: “... Mrs Heccomb uncorked a bottle of varnish and with a tense air applied a first coat.” (*DH*:138) En la red simbólica planteada en la narración, este personaje podría muy bien representar el contrapunto de los valores frívolos y superficiales defendidos por Miss Paullie. Con dosis equivalentes de penuria económica y espiritualidad disfrazada, en esta ocasión los esfuerzos normalizadores de Mrs Heccomb se encuadraban en un ambiente provinciano y pequeñoburgués, constituyéndose en una réplica actual de una civilización primitiva y escasamente evolucionada. La falsamente sofisticada Mrs Heccomb, cuya inmadurez e inconstancia vital le impedían mantener unos hábitos sociales duraderos -“her roving disposition made her hate to be tied to one set of shops ...” (*DH*:153)- vivía en un estado de semiinconsciencia permanente: “... her well-wishers were more worried about her than she was herself. She had not, it is true, been left without nothing, but she did not seem to know how little she had.” (*DH*:127) En esto se parecía a Irene, la madre de Portia: “... Irene would have been happy with Mrs Heccomb, and would have entered into her

hopes and fears.” (*DH*:132) Su penuria económica mal disimulada se manifestaba simbólicamente en la mención del narrador de su monedero descosido que esta dama de provincias cerraba y abría compulsivamente durante la primera mañana de compras, evitando en lo posible cambiar los pocos billetes de que disponía, puesto que “... any provident person baulks at changing a note.” (*DH*:154)

Su superficialidad y falta de sofisticación intelectual se hacían especialmente patentes por la puerilidad de sus concepciones religiosas: “She did a few good works and attended the choral society.” (*DH*:128); “She could not aspire to do the altar flowers, as she could not afford beautiful flowers, so this (her mending) was her labour of love for the church” (*DH*:159); “(Portia) watched Mrs Heccomb, with umbrella and prayer book, come happily down the esplanade with a friend ... Mrs Heccomb waved her red morocco prayer book at the window, as she came up the path, jubilantly, even triumphantly as though she brought back with her an extra stock of grace.” (*DH*:206) La suya no era más que una espiritualidad rudimentaria y travestida porque, como ocurría con los demás inquilinos de Waikiki, Mrs Heccomb carecía de cualquier capacidad de abstracción o de tendencia a la espiritualidad. Como era de esperar, ni el narrador ni la misma Bowen podían ocultar la aversión que sentían por la forma de vida mecánica y repetitiva que llevaba Mrs Heccomb, descrita como una sucesión indiferenciada de acontecimientos cotidianos en los que primaba la acción sobre la reflexión, el impulso mecánico sobre el empleo de la razón:

“In Seale continuity dwelt in action only –interrupt what anybody was doing and you interrupted what notions they had had. When these young people stopped doing what they were doing, they stopped all through, like clocks. Thus, nothing, completely nothing, filled this halt on their way to Sunday tea. Conceivably, astral smells of tea-cakes with hot currants, of chocolate biscuits and warmed leather chairs vibrated towards them. ... They had walked; they would soon be back; they must have done themselves good.” (*DH*:177)

Como sus hijos y los miembros de su círculo de amistades, la antigua institutriz de Anna era un personaje en pleno proceso involutivo, es decir, era plenamente dependiente de sus sentidos:

“So much of her own working life had been spent in intercepting noise that might annoy others ... that she may even have got a sort of holiday pleasure from letting Daphne rip. The degree of blare and glare she permitted Daphne may even have been Mrs Heccomb’s own tribute to the life force it had for so

long been her business to check. So much did she identify noise with Daphne's presence that if the wireless stopped or there were a pause in the shouting, Mrs Heccomb would get up from her painting and either close a window or poke the fire –any lack felt by any one of her senses always made her imagine she felt cold.” (DH:138)

Sin embargo, la tendencia a la involución no era exclusiva de los personajes femeninos o de los personajes secundarios de las novelas de Bowen. De manera similar, en *The Heat of the Day*, los dos personajes masculinos protagonistas compartían muchos rasgos de una personalidad en pleno proceso de involución, lo cual les convertía en iguales y opuestos a la vez. Ambos actuaban como contrapunto con respecto al romanticismo idealista de Stella, al cuestionar su fe en la existencia de unos principios humanos básicos basados en la sinceridad y en la autenticidad de los sentimientos compartidos. Para Robert, la ausencia de un principio cósmico y la inexistencia de valores sobre los que cimentar su confianza en el ser humano habían convertido al universo en un lugar deshumanizado e impersonal en el que cada uno debía diseñar sus propias leyes. De forma similar, para el pragmático Harrison el mundo no era más que un enorme mecanismo de precisión en el que los sentimientos no tenían cabida. No es en absoluto casual que ambos personajes compartieran el mismo nombre ya que los dos representaban aspectos diferentes pero comparables de la psique humana moderna cuyo rasgo dominante, en la obra de Bowen, era la tendencia a la regresión. Sus cerebros hiperactivos parecían estar matemáticamente diseñados y representaban dos aspectos igualmente negativos del mundo moderno: mientras que la fría mente de Robert era pura abstracción teórica, la crudeza tecnológica de Harrison inducía a comparar su cerebro con el de una calculadora: “I calculate –that’s my life.” (HD:138) En ambos casos, su energía mental estaba plenamente dedicada a desarrollar sus propios cálculos, renunciando a dar cabida a cualquier sentimiento o emoción. Cuando Stella finalmente fue capaz de observar la profunda similitud que equiparaba a ambos personajes, no pudo evitar llegar a la terrible conclusión de que “... it seemed to her it was Robert who had been the Harrison.” (HD:275) Desde el punto de vista formal, el empleo del artículo determinado obviamente indica que el narrador diseñó a ambos personajes como prototipos movidos por impulsos matemáticos, que ni uno ni otro eran capaces de albergar sentimientos de solidaridad con sus semejantes porque nunca habían sentido la solidaridad o el afecto de sus semejantes. Como ocurría con los ruidosos habitantes de Waikiki, la vida de Harrison se desarrollaba por impulsos

matemáticos, por movimientos obsesivos y carentes de significado, lo que Blodgett (30) define como “obsessive motion without meaning.” Así lo manifestaba Harrison en una de sus conversaciones con Stella:

“This time, he stared. ‘Then what do you think there was? You’ve never calculated, or you would know. Know what it feels like when anything slips up. Haywire.’ ” (HD:138)

Por su parte, Robert Kelway era la víctima y el artífice de un aislamiento ególatra que le había mantenido psicológicamente anulado desde la infancia e instintivamente necesitaba creer en una realidad externa que le permitiera definir su propia realidad interna. De tal manera que la herida que había sufrido durante su participación en la batalla de Dunkerke y la cojera posterior eran en la novela el signo externo de sus deficiencias internas y, como tales, oscilaban en la acentuación de sus manifestaciones: “... like that in a stammer a psychic cause –it was a matter of whether he did or did not, that day, feel like a wounded man.” (HD:90) Como cabía esperar, su desilusión y escepticismo vitales le proporcionaron la excusa para justificar su traición, mientras que su tendencia a teorizar le posibilitaba la cancelación de los lazos emocionales que le unían a su país. En la confrontación final con Stella, la legitimidad de su traición se apoyaba en la consideración de que palabras como humanismo y libertad eran “dead currency” (HD:268). Irónicamente, Robert declaraba que “there’s not a single man of mind who doesn’t realize he only begins where his freedom stops.” (HD:268) Por su parte, a pesar de su desconcierto, Stella todavía era capaz de observar que Robert desarrollaba su argumentación en un plano exclusivamente teórico, situando su existencia y la de sus semejantes en un universo eminentemente vasto e impersonal:

“He pulled the curtains back. There was a star-filled two o’clock in the morning sky. Man in outline against the panes, his communication with the order of the stars became not human: she ... stared also, not in subjection but in a sort of dread of subjection at the mathematical spaces between the burning bright points. ‘Yes, I know,’ she said, ‘but it is not all so vastly simple as all that.’ ” (HD:269-70)

Así pues, viéndose involuntariamente enfrentada a las mentes matemáticas de Robert y Harrison, Stella compartía con su hijo Roderick la incómoda posición del humanista moderno cuya fe en el ser humano se veía constantemente cuestionada por los principios mecanicistas vigentes. Esta postura de extremismo tecnológico que Bowen evidentemente temía y deploraba se sintetizaba en esta novela en la personalidad

de Harrison, quien nunca desaprovechaba una ocasión para manifestar su escepticismo con respecto a los principios básicos del ser humano:

“I don’t understand fine feelings ... You and the types you go with, if I may say so, still seem to fancy love makes the world go round. For me it’s a bit of a spanner in the works.” (*HD*: 31)

Incrédulo y desconfiado, hacía tiempo que Harrison había perdido su confianza en el ser humano y en la existencia de los principios positivos que teóricamente rigen su conducta. Además, su presencia y sus argumentos servían para acentuar la incertidumbre que la guerra había sembrado en la mente de Stella con respecto a los valores y creencias humanistas que hasta entonces había defendido:

“ ‘War, if you come to think of it, hasn’t started anything that wasn’t there already –what it does is, put the other lot of us in the right. You, I mean to say, have got along on the assumption that things don’t happen; I, on the other hand, have taken it that things happen rather than not.’ ” (*HD*:33)

De tal forma que el tema fundamental que Bowen investigó en esta obra no era la causa de la traición de Robert sino la consistencia de la fe que Stella estaba dispuesta a depositar en su amante y, por extensión, en el ser humano. Comparto con Blodgett (31) la opinión de que el humanismo de Stella, como el de Bowen, no estaba en absoluto exento de temores e incertidumbres. Por esa razón, en ningún momento del relato Stella se eventuró a comprobar la veracidad de las acusaciones del contraespía e incluso llegó a ofrecerse a Harrison como único medio de garantizar el bienestar de su amante. Finalmente, tras la confesión de Robert, Stella se abstuvo de juzgarle, un último acto de compasión que le permitió comprender sin justificar, perdonar sin olvidar. Tras la confesión y el perdón final, Robert no tuvo otra alternativa más que la de tratar de escapar de la presencia opresiva de Harrison quien, imaginaria o realmente, vigilaba su salida del piso de Stella. Su salto o caída al vacío eran simbólicamente anticipados por el narrador poco antes de que Robert abandonara el apartamento de Stella, en el instante en que su fotografía “bent into unaccustomed reverse, at last fell forward, then fell to the floor.” (*HD*:278)

Como en el caso de Harrison, el personaje de Robert es claramente alegórico y su caída representa su elevación, es decir, su liberación final. Este personaje muy bien puede compararse con un moderno Ícaro, alguien que había ayudado a su padre a construir el laberinto de Holme Dene –“a bewitched wood” (*HD*:110)- y que posteriormente se había convertido en un joven orgulloso y escéptico que buscaba en la

realidad externa la clave para dar sentido a su vida. Como ha observado Christensen, la muerte de Robert es en sí misma menos interesante desde el punto de vista simbólico que la circunstancia de que se produjera tras haber perdido pie, es decir, tras haber caído al vacío. Este tipo de muerte convierte la caída –“the Fall of Man”- en una imagen recurrente y fundamental en la novela, estrechamente asociada con el tema de la traición: “In the present context, Robert Kelway’s death is in itself therefore less interesting than the fact that he dies by falling from a height. Falling is an important motif in the novel, from Stella’s reputation as a fallen woman ... to the general theme of betrayal and underlying associations to the Fall of Man.” (32)

En efecto, según se puede deducir de lo anteriormente expuesto, la imagen de la caída es muy recurrente en la obra de Bowen y, concretamente en esta novela, aparece y reaparece con significativa insistencia: la posición económica de Stella y su prestigio social eran los de “a fallen woman”; la narración se iniciaba en el otoño de 1942, con la caída de las primeras hojas sobre el escenario abierto de Regent’s Park: “... already leaves were drifting on to the grass stage –here and there one turned over, crepitating as though in the act of dying, and during the music some more fell.” (*HD*:7) Posteriormente, durante su visita a Mount Morris, Stella contemplaba una reproducción del hundimiento del Titanic en una vieja lámina que colgaba de la pared de uno de los salones: “... a liner going down in a blaze with all the lights on, decks and portholes shining, of one half already plunged in the black ocean, the other reared up against the sky ... The significance of this drawing –room picture of Cousin Nettie’s would never be known.” (*HD*:176)

En este contexto, es fácil deducir que la muerte de Robert, motivada por su caída voluntaria o accidental, había sido anticipada con suficiente antelación por el empleo repetitivo de lexemas pertenecientes al mismo campo semántico: “fall, drop, flop, pitch, teeter, dive, plunge, knock down” son verbos que habían aparecido con calculada insistencia en las descripciones del narrador. El empleo de estos sinónimos en contextos diferentes conseguía imprimir en la mente del lector el motivo de la caída con verdadera nitidez. La contemplación del hundimiento del Titanic mencionada en el párrafo anterior representaba una doble alusión, visual (la imagen del barco parcialmente hundido en las aguas oceánicas) y verbal (“half already plunged in the black ocean”), que se complementaba con alusiones similares en capítulos anteriores y posteriores. Harrison habitualmente empleaba la estrategia de “to drop rather than raise his voice for emphasis” (*HD*:29); en otra escena, Harrison aludía a su primera visita al apartamento

de Stella comentando: "... the first time you let me drop in to this delightful flat, ..." (HD:29) o, tratando de garantizarse la entrada, sugería: "If it suited you, I might drop in from time to time?" (HD:43); "... if you ever felt any kind of shortage I could drop you a bottle (of milk) round every other day ..." (HD:132) Las referencias a las bombas enemigas, a la caída de Francia, a la lluvia otoñal que insistentemente caía sobre la ciudad de Londres constituyen nuevos y significativos ejemplos del empleo recurrente de este grupo semántico. Durante la escena más íntima entre Stella y Harrison, mientras permanecían inmóviles y protegidos de toda amenaza externa por la penumbra y por el aislamiento que garantizaban las gruesas cortinas del apartamento de Stella, la extraña pareja contemplaba la oscuridad otoñal de la ciudad en guerra: "... behind the fine fall was the sighing darkness ..."; "... the fall's softness vicariously was to be felt on the roofs around ..."; "nothing went on out there but that lulling fall and that sighing silence ..."; "Only by the smell of refreshed stone was one to know that this rain fell on a city ..." (HD:139) En esta misma escena, el narrador pareció querer ensayar metafóricamente con Harrison la caída real que Robert sufriría posteriormente: "... the silence could not have been more complete if Harrison had walked straight on out of the window." (HD:139)

Por si aún quedara alguna sombra de duda sobre la importancia de este motivo en *The Heat of the Day*, las caídas accidentales eran extrañamente frecuentes también entre los personajes secundarios. Para empezar, Louie y Connie entablaron amistad tras la caída fortuita de la segunda por la escalera del inmueble que ambas ocupaban (HD:149-150). Posteriormente, durante la última visita de Robert Kelway a Holme Dene, el sonido del teléfono le causó tal sobresalto que provocó la caída accidental de su sobrina y atrajo la mirada acusadora de Mrs Kelway:

"The telephone rang.

Robert this time started outright –so much so that Anne, as though he had thrust her from him, grabbed at the air with a little cry. She recovered herself, but she had betrayed him: his mother fixed their chair with her eye." (HD:263-4)

Parece evidente que en esta obra el peligro de sufrir caídas accidentales afectaba a un gran número de personajes. Tanto es así que, tras la muerte de Robert, la amenaza permanecía todavía latente, proyectándose en la visita de Roderick a Mount Morris, durante la cual Donovan le avisaba del peligro de pasear por los alrededores de la casa en la creciente oscuridad crepuscular:

“There’s a more deceptive drop from here to the river than you might think ... I even heard how once a carriage and pair of horses pitched over it in the darkness before we had a parapet –and again there’s a rocky drop from the Alpine Walk, if you should be thinking of going that way ...” (*HD*:310)

La simbólica caída de Robert y las de los demás personajes posiblemente materializaban la de todos los miembros de esa generación, la de todos aquellos que rompieron los vínculos que hasta entonces habían permitido integrar pasado y futuro – “... the fatal conexión between the past and future having been broken before her time. It had been Stella, her generation, who had broken the link ...” (*HD*:176)- la de todos los que experimentaron la desintegración personal y social provocada por dos guerras mundiales. Ante semejante desconcierto, Bowen parecía poner su confianza en el modelo planteado por el orden natural como única alternativa para restablecer una identidad social perdida. El recurso tradicional a contemplar la indiferencia de la naturaleza ante los avatares sufridos por el ser humano representaba, una vez más, la única respuesta posible a los múltiples interrogantes planteados por el escepticismo y la desilusión experimentada por los miembros de esa difícil generación.

Una vez más, la responsabilidad de recordar la lección que el orden natural incesantemente impartía al ser humano volvía a recaer en esta novela en un personaje secundario. En esta ocasión era Connie, la amiga y compañera de piso de Louie quien, contemplando una bandada de pájaros posados en unos cables eléctricos, comentaba:

“ ‘Migratory birds those would be then ...’

“ ‘Because they do keep on doing what they always did do ... they go to show how Nature pursues her course under any circumstances. Birds like that wouldn’t notice there was a war...’” (*HD*:154)

Incluso antes de esta observación directa de Connie, la indiferencia de los londinenses que sobrevivían impasibles a los bombardeos enemigos y la pasividad con que contemplaban tanta ruina y tanta destrucción eran evocadoras de la indiferencia de la naturaleza ante el sufrimiento humano y de la imperturbabilidad de su plan:

“The first generation of ruins, cleaned up, shored up, began to weather – in daylight they took their places as a norm of the scene; the dangerless nights of September two years later blotted them out. It was from this new insidious echoless propriety of ruins that you breathed in all that was most malarial. Reverses, losses, deadlocks now almost unnoticed bred one another; every day

the news hammered one more nail into a consciousness which no longer resounded ...” (*HD:92*)

La idea de que la indiferencia de la naturaleza constituye la única solución posible ante tanto caos y tanta destrucción, la certidumbre de que la vida continúa su curso inalterable a pesar de los intentos humanos de desestabilización surge con mayor energía en la última parte de la obra. Este afianzamiento de la perspectiva de Bowen se manifestaba plenamente en el cambio de punto de vista en la actitud del narrador con respecto al personaje principal. En efecto, mientras que hasta la muerte de Robert, la posición del narrador se centraba en reflejar el desarrollo emocional de Stella y tomaba claramente partido por este personaje, en la última parte del relato se percibe un distanciamiento muy significativo. Mientras que hasta el desenlace final el análisis de la evolución psicológica de Stella había sido plenamente asumido por el narrador, en la última parte éste pareció declinar toda responsabilidad de identificación con ella, dejando para otros personajes esta labor. De tal manera que, durante su última visita a Roderick, el aspecto y el comportamiento de Stella eran descritos desde la perspectiva objetiva de los pasajeros del tren en el que ella viajaba. El lógico distanciamiento que este cambio de perspectiva originaba se proyectaba en una serie de observaciones objetivas que el narrador transcribía con total fidelidad:

“... this person sat like an image, upright against the grime-impregnated tapestry of the compartment, dead gloved hands crossed in her lap, palms up. There were movements, between its being a look at faces, when the look became not a look at all, but then invariably, as though in recoil from its own abeyance, it would turn to the window, taking the head with it.” (*HD:293*)

Asimismo, el interrogatorio al que Stella fue sometida tras la muerte de su amante recibió un tratamiento literario totalmente objetivo por parte del narrador, basado en la eliminación de las preguntas y centrado en la transcripción exclusiva de las respuestas de la interrogada. El contenido del interrogatorio aparecía así expuesto en un extenso monólogo de Stella:

“By excitable state I mean that he was not taking anything else into consideration ... The darkness, the steepness of the roofs, the different heights of the houses, and, as I have said, his knee ... No, I cannot remember whether he was carrying an electric torch:he did not usually ... Yes, I’m sorry; I agree that that is important. I must withdraw my statement that I remember everything ...” (*HD:303*)

Posteriormente, también el avance de la contienda bélica volvía a ser descrito con un estilo desnudo y conciso, desprovisto de cualquier intervención del narrador:

“July, the Sicilian landings; the Russian opening of their great leafy orel summer drive. Mussolini out. September, Italians out, but leaving Italy to it ...”
(*HD*:308)

Al tratar de imitar a la fuerza vital de la naturaleza que, ignorando penas y pesares humanos, estaba destinada a seguir su curso imperturbable, el narrador parecía decidido a acabar literalmente con el pasado y a centrar su atención en los planes futuros de los supervivientes de la tragedia bélica: Roderick planeaba seguir un curso de agricultura que le permitiera establecerse y regentar Mount Morris con cierta garantía de éxito; Stella parecía dispuesta a asegurarse una estabilidad futura casándose con un familiar lejano, mientras que Louie daba a luz a su hijo y, por primera vez en mucho tiempo, volvía a contemplar con ilusión el futuro que tenía ante sí. Finalmente, y con respecto a todos estos personajes, este cambio de perspectiva por parte del narrador probablemente denotaba la necesidad de volver a la normalidad tras las sucesivas crisis emocionales vividas por unos y otros durante los difíciles años de tensión e inestabilidad social.

Christensen (33) ha apuntado una interesante similitud entre el contenido de *The Heat of the Day* y un poema de W.H. Auden escrito a finales de la década de los treinta y titulado ‘Musée des Beaux Arts’. El poeta británico contemporáneo de Bowen, basándose en la contemplación de un cuadro de Bruegel titulado *The Fall of Icarus*, ilustraba con sorprendente efectividad el tema de la indiferencia del mundo natural ante el destino del ser humano: “... How everything turns away/ Quite leisurely from the disaster; the ploughman may/ Have heard the splash, the forsaken cry,/ But for him it was not an important failure ...” La necesaria y saludable indiferencia del medio natural ante los errores humanos reflejada en este poema era una forma más de proclamar el triunfo de la fuerza vital sobre el empuje destructor de las fuerzas sociales. La misma confianza que Auden declaraba poner en la fuerza del impulso vital había sido igualmente expresada en *The Heat of the Day* por el personaje de Stella quien, parafraseando los versos de Wordsworth (34), había disfrutado de un momento de percepción absoluta que le había impulsado a tratar de reorganizar su vida:

“... denials of everything instinctive seemed now to seal up love at the source. Rolled round with rocks and stones and trees –what else is one?- was this not felt most strongly in the quietus of the embrace?” (*HD*:274)

Finalmente, todos los avatares sociales y emocionales sufridos por el ser humano –probablemente el título elegido por Bowen para esta novela hacía referencia a la inclemencia del calor veraniego, “the heat of the day”, que año tras año asola los campos de cultivo y desgasta los cuerpos de los jornaleros que en ellos trabajan- no parecían tener gran trascendencia en esta obra cuando aparecían contrastados con la fuerza imperturbable del orden natural:

“The sea, there, glittered as though nothing had happened.” (HD:329)

En otro orden de cosas, y en estrecha relación con los rasgos de identidad asignados a cada personaje, la elección de los nombre propios o apelativos familiares que identifican a los personajes protagonistas y secundarios constituye un aspecto que merece especial atención por su capacidad simbólica y sugestiva. En las novelas de Bowen, la importancia del nombre asignado a cada personaje varía en función de la trascendencia argumental de su rol. En términos generales, el carácter y la personalidad de cada personaje de las novelas de esta autora se mantienen en estrecha relación con el nombre y apellido que les han sido asignados.

En este sentido, no es raro observar en Bowen cierta predisposición para emplear determinados nombres, que curiosamente repetía en diferentes narraciones. Es evidente que Bowen experimentaba una especial preferencia, por ejemplo, por el nombre de Laura (la difunta madre de Lois en *The Last September*), que volvía a sugerirse en el nombre de Laurel, la hermana de Janet en su tercera novela, *Friends and Relations*. Junto con la mención directa del nombre de Laura, la “presencia” de la madre de Lois en la primera novela se manifestaba en la alusión frecuente a la planta con la que compartía nombre, el laurel. Durante un primer paseo por los alrededores de Danielstown, Lois se adentraba en un bosque cercano, en donde los laureles salvajes le transmitían una incontrolable sensación de temor:

“A shrubbery path was solid with darkness, she pressed down it. Laurels breathed coldly and close: on her bare arms the tips of leaves were timid and dank, like tongues of dead animals. Her fear of the shrubberies tugged at its chain ...” (LS:33)

Posteriormente, en su último encuentro con Gerald, el frío contacto con las hojas de los laureles salvajes materializaba el temor físico y la confusión emocional que Lois experimentaba ante la presencia abrumadora del joven soldado:

“She stood, perplexed, at the edge of the path, he kissed her with frightened violence. The laurels creaked as, in his arms, she bent back into them.

His singleness bore, confusing, upon her panic of thoughts, her physical apprehension of him was confused by the slipping, cold leaves.” (LS:172)

Admitiendo la puntualización de Blodgett (35), quien considera que el desagrado que Lois sentía por esta planta reflejaba su inseguridad emocional y su temor reprimido a alcanzar un desarrollo intelectual y artístico pleno, entiendo que la elección de este arbusto por parte del narrador para asociarlo con la inseguridad experimentada por Lois puede representar además una alusión directa al recuerdo de Laura, su madre muerta. Desde mi punto de vista, el temor incontrolable que Lois experimentaba tras el contacto fortuito con la frialdad de sus hojas puede muy bien representar el miedo incontrolable a volver a sufrir la pasión reprimida y la frustración permanente que su antecesora debió experimentar durante los años de juventud en Danielstown. Las escasas huellas de su paso por la casa son testigos mudos de la rebeldía y frustración de la desdichada madre de Lois, una joven solitaria en pleno proceso de maduración:

“On the whitewash, her mother, to whom also the box-room had been familiar, had written L.N.; L.N., and left an insulting drawing of somebody, probably Hugo. She had scrawled with passion; and had never been able to draw ...” (LS:132)

Si la inscripción frenética de sus iniciales representaba la ira contenida y el deseo de independencia que había experimentado Laura, las frías caricias de las plantas que llevan su nombre representaban el temor que conectaba a Lois con su madre “... fear like the earliest germ of her life that had stirred in Laura.” (LS:33)

Preferencias personales aparte, no hay duda de que Bowen era firme partidaria del reciclaje de nombres para identificar a sus personajes, por lo que no dudaba en emplear con cierta frecuencia ciertos nombre propios que no eran más que variaciones de los empleados en sus obras anteriores o en las obras de sus autores predilectos. Harrison, el contraespía de *The Heat of the Day*, compartía el nombre y algunos rasgos de carácter con el chófer de Lady Latterly, en *A World of Love*. El nombre que estos dos personajes compartían tiene indudables reminiscencias diabólicas, porque establece una conexión inmediata con el conocido apelativo popular que identifica al diablo como “Old Harry”. Con toda seguridad, la repetición de este nombre en novelas tan diferentes no es casual porque, en cierto sentido, uno y otro son emisarios del inframundo. Menos llamativa, aunque no menos significativa, me parece la elección del nombre de Fred, que comparte el sensato amigo y confidente de Roderick, en *The Heat of the Day*, con el práctico y realista Fred Danby, en *A World of Love*. Ambos personajes, aun careciendo

de conexión, dan repetidas muestras de sentido común y añaden importantes dosis de realismo a la trama argumental en la que uno y otro aparecen. Mucho más discutible me parece la elección del nombre de Francis, que servía para identificar tanto al detestable criado de Dinah en *The Little Girls* como a su vecino, Frank Wilkins. La relación psicológica entre ambos es menos evidente que en los casos anteriores y, sin embargo, no deja de sorprender la elección por parte de Bowen del mismo identificador para estos dos personajes en apariencia difíciles de asociar. Como ocurría con el nombre de Laura, es posible que Bowen sintiera una especial predilección por el nombre de Francis porque, además de los dos anteriores, existe un tercer personaje que comparte nombre con ellos, el pariente irlandés de Stella, anterior propietario de Mount Morris. En esta ocasión parece coherente entender, como apunta Christensen (36), que la elección del nombre de Francis para este personaje en *The Heat of the Day* puede tener una clara relación semántica con la importancia atribuida a la sinceridad y a la franqueza en diferentes pasajes de la novela.

Por otra parte, el hecho de que los personajes antagonistas en *The Heat of the Day* compartan el mismo nombre de pila –Robert Kelway y Robert Harrison– es un signo indiscutible de la voluntad de Bowen de difuminar hasta extremos insospechados la consistencia e inflexibilidad de la línea divisoria entre el bien y el mal, sobre todo en el relato de unos hechos desarrollados en tiempos de guerra. Además, la idea de que la realidad poseía un gran número de matices se reflejaba en la elección del nombre de Roderick para el hijo de la protagonista, así como en el apellido Rodney, que Stella y su hijo compartían y que casualmente formaba aliteración con Robert, el nombre de los dos protagonistas antagónicos de esta novela. Siguiendo en esta línea de comparaciones fonológicas, también es posible detectar una recurrencia aliterativa en los nombres y apellidos de los personajes secundarios. El personaje secundario de Louie Lewis representa un claro contrapunto intelectual y emocional para la protagonista, de la misma manera que el nombre y apellido de su hijo, Roderick Rodney, con toda probabilidad fue concebido por Bowen como contrapunto a los nombres de los otros dos protagonistas masculinos del relato, Robert Kelway y Robert Harrison. Resulta difícil deducir si la elección de estos apelativos refleja una simple coincidencia o es consecuencia de la voluntad del narrador de establecer determinadas conexiones fonológicas entre los nombres de sus personajes. Sin embargo, tras haber analizado en profundidad la obra de esta autora, no me inclino a pensar que dejara esta elección en ningún caso en manos del azar.

Abundando en estas consideraciones, es más que probable que la elección de los apellidos de las protagonistas de algunas de sus últimas obras, *The Heat of the Day*, *The Little Girls* y *Eva Trout*, esté en relación directa con los rasgos más característicos de sus personalidades. Como apunta Christensen (37), con respecto a la primera de las tres novelas, el personaje de Stella Rodney compartía apellido con el Almirante Lord George Rodney, lugarteniente del conocido Almirante Lord Nelson. Al parecer, durante los años críticos de la Segunda Guerra Mundial era frecuente escuchar en los medios de comunicación los nombres de héroes militares que de algún modo habían contribuido a resolver conflictos bélicos claves en la historia de Gran Bretaña. Posiblemente, esta estrategia propagandística sirvió a Bowen como inspiración para la elección del apellido de este personaje clave en su novela de guerra.

Por su parte, Dinah Piggot, en *The Little Girls*, comparte apellido con un arqueólogo contemporáneo de Bowen, autor de varios tratados de arqueología y especialista en civilizaciones primitivas, en clara alusión a la actividad de excavación y enterramiento que Dinah febrilmente desarrollaba en la novela.

Además de la referencia directa al personaje bíblico del Génesis, el apellido de la protagonista de *Eva Trout* posee evocadoras reminiscencias acuíferas, con toda probabilidad relacionadas con las fuerzas reprimidas en el subconsciente de Eva. Como Henry James, quien en *The Turn of the Screw* exploraba con total efectividad la capacidad sugestiva de lagos y estanques como elementos naturales receptores de las fuerzas reprimidas del subconsciente de sus personajes, Bowen no vacilaba en emplear la capacidad simbólica del agua para resaltar el comportamiento instintivo de Eva y el estado de subdesarrollo psicológico en el que se encontraba. Por eso no sorprende comprobar que cuando Iseult Smith comenzó a dudar de la capacidad de su alumna para evolucionar emocional e intelectualmente, es decir, para dominar los aspectos más profundos de su subconsciente, las alusiones al medio acuífero eran muy frecuentes:

“ ‘Are you coming near the surface, I wonder?’ ...

‘Yes, I am.’

‘Yet there are sometimes times when I think you would rather go on being submerged. Sometimes you cling to being in deep water ...’

‘...You are dragging me up from the bottom of a lake, Miss Smith?’ ... (ET:64-5)

Por otra parte, el valor semántico del apellido Trout permite relacionarlo con el controvertido tema de la identidad del ser humano, gráficamente descrita por el narrador

como “a slippery fish” (ET:193), quien por otra parte muestra cierta proclividad a dejar que los personajes empleen el adjetivo “fishy” para describir la dificultad manifiesta que unos y otros tienen para comprender ciertos temas:

“ ‘Mayn’t that look rather fishy?’

‘This is fishy.’ (ET:57)

En otro orden de cosas, es igualmente posible asociar el nombre de su hijo adoptivo Jeremy con el del profeta Jeremías quien, en el Antiguo Testamento, había pronunciado la terrible profecía de que “Everyone shall die for his own iniquity” (Jeremiah, xxi.30) Una profecía temible pero certera, al menos en lo que respecta a esta novela, que acaba con la inesperada muerte de la protagonista del relato a manos precisamente de su hijo Jeremy.

En esta misma obra, Constantine Ormeau poseía un apellido francés que según él mismo explicaba, significa “young, stipling or little elm” (ET:42), y que sutilmente aludía a la personalidad poco evolucionada, al carácter primitivo y a la emotividad subdesarrollada de este ineficaz tutor de Eva. En consonancia con su apellido, sus rasgos faciales parecían inhumanos, anónimos, “... though cast in a shallow mould and severelly unremarkable, almost anonymous, all the same were curiously distinct.” (ET:36) La imperturbabilidad de sus gestos denunciaba su vacuidad interior: “What was strangest about them was, their relation to one another was for the greater part of the time unchanging: this was the least mobile face one might ever have seen.” (ET:36) La inmovilidad de su aspecto externo constituía “a frightening deficiency” (ET:37) y la inmadurez emocional que le caracterizaba se reflejaba en unos ojos fríos, de mirada imperturbable, inmóviles, incapaces de percibir más allá de lo más evidente. Unos ojos que, como explicaba el narrador “... (they) were to see with, chiefly.” (ET:36) Seguramente ésa era la razón por la que su lujosa oficina poseía “an extensive view of nothing.” (ET:34-5)

Junto con todo ello, y dado que en las novelas de Bowen resulta extrañamente difícil encontrar personajes poseedores de una identidad estable, los diferentes rasgos del carácter y la diversidad de papeles que los personajes frecuentemente adoptan aparecen a menudo reflejados en la variedad de fórmulas empleadas por el narrador para referirse a ellos. Para empezar, el empleo por parte del narrador o de los otros personajes del nombre de pila, del nombre y apellido o del título seguido del apellido de algunos personajes refleja la existencia o inexistencia de una cierta empatía con ellos o con la posición social que ostentan. En *The Little Girls*, por ejemplo, Dinah oscilaba

entre el empleo del nombre amistoso de Frank o la referencia a su graduación militar (Major Wilkins) al presentar o dirigirse a su amigo, lo cual supone por parte de Bowen un sutil ejercicio de control narrativo, mucho más ilustrativo de la evolución en las relaciones personales de estos dos personajes que cualquier acotación o aclaración del narrador. En esta novela la elección de los nombres y apelativos de los personajes es quizás más significativa que en ninguna otra por la voluntad explícita de Bowen de alejar la acción y los personajes de la perspectiva dominadora del narrador omnisciente. Para empezar, las tres mujeres protagonistas –Dinah, Clare y Sheila– usaban en sus años de infancia unos apelativos –Dicey, Mumbo y Sheikie– empleados insistentemente por el narrador para ilustrar de manera rápida y efectiva los avances y retrocesos en el tiempo, así como para anotar los diferentes matices de intimidad y desconfianza que alternaban en las relaciones personales de las tres amigas. El empleo de nombres propios y apelativos a menudo se complementaba con la utilización de nombres comunes precedidos de determinantes, que servían para marcar un cambio de punto de vista narrativo o para definir el papel social asumido por los personajes en cada momento. Así, en la escena en la que las amigas desenterraban por fin el cofre de la discordia, Dinah alternaba en recibir los nombres de “the owner of the Hillman” (LG:155), “the host” (LG:156), “the guest” (LG:161), “the late-comer” (LG:162), “young Lochinvar”, “the culprit” (LG:164), “the barbarian” (LG:165) y “the ceasing speaker” (LG:169). Por su parte, Clare era “Miss Jones” (LG:159), “the magazine-addict” (LG:161) y “the occupant of the settee” (LG:162); y, finalmente, Sheila era “a figure still webbed like a black cobweb”, “the local girl”, “Mrs Artworth” (LG:157) y “the hostess” (LG:161,162,168). Las tres amigas juntas eran “the listeners” (LG:157) y “the three of them” (LG:162). Probablemente, el hecho de que en un número tan reducido de páginas el narrador empleara una cantidad semejante de construcciones nominales puede indicar que, al perder su nombre, cada mujer iba perdiendo una parte de su identidad, de la misma manera que el pasado se había ido desvaneciendo ante sus ojos tras descubrir que el cofre enterrado estaba vacío.

Con respecto a sus apelativos infantiles, Christensen (38) encuentra muy significativo el hecho de que cada nombre haya sido cuidadosamente elegido para reflejar las cualidades o defectos de las amigas, los mismos que poseían durante la infancia y que en el presente narrativo continuaban ostentando con mayor rotundidad. Por eso, incluso en su edad adulta, Dinah (Dicey) seguía teniendo un carácter desorganizado, dominante e impredecible. Clare continuaba siendo torpe y poco

agraciada y, por último, Sheikie era todavía tan romántica y reservada como lo había sido durante sus años de infancia. Por otra parte, es significativo que Dinah y Clare mantuvieran siendo adultas la costumbre de emplear el mismo apelativo infantil que usaban durante los años de infancia, lo cual denota que aún no habían podido superar los celos y la aversión mutuos que habían sentido durante la etapa escolar. Esta costumbre se mantuvo durante todo el relato hasta que Dinah, en la última parte de la novela, finalmente decidió enfrentarse a la realidad y por fin asumió su identidad adulta. Ese momento de percepción se reflejó sobre todo en el rechazo a emplear el apelativo infantil para referirse a su amiga:

“ ‘Who’s there?’

‘Mumbo.’

‘Not Mumbo, Clare. Clare, where have you been?’ “ (LG:237)

En sentido inverso, el acto simbólico de retomar el apelativo infantil por parte de la madura y sensata Clare denotaba su decisión final de enfrentarse a un momento clave de su infancia, el momento en el que, movida por los celos y el despecho, se había negado a despedirse de su amiga. Hoy, cincuenta años después, Clare se mostraba dispuesta a perdonar y a hacerse perdonar por Dinah y, por fin, a formular aquella frase de despedida que le había negado en su día:

“Turning to go, she thought of her last sight of the sands, from the seawall: the wide sands and the running figure.

‘Good-bye, Dicey,’ she said –for now and for then.” (LG:236)

Por otra parte, resulta estimulante observar cómo en numerosas ocasiones la habilidad de Bowen para la parodia social permanecía felizmente activa en la elección de los nombres propios de los personajes de sus obras. Con toda seguridad, Víctor, el marido de Stella en *The Heat of the Day*, no era el personaje que más méritos tenía para ostentar semejante distinción. Curiosamente, Vesta Latterly, en *A World of Love*, compartía su nombre con la diosa romana del hogar, a pesar de ser una pésima anfitriona y de no ser capaz de conservar ni a sus amigos ni a sus sirvientes. Su apellido, casi homófono con el de Lady Chatterly en la novela de D.H. Lawrence, puede igualmente aludir a su recién adquirida riqueza y posición social. Por su parte, Constantine Ormeau, en *Eva Trout*, en ningún momento dio muestras de poseer una gran constancia, como tampoco el profesor Holman tuvo la oportunidad de alardear de su virilidad. En otras ocasiones, los nombres propios y apellidos asignados a los personajes poseen resonancias semánticas claramente dickensianas. Por ejemplo, Mrs

Caliber, en *Eva Trout*, fue el personaje que involuntariamente proporcionó a Jeremy el arma con la que acabó con la vida de Eva. También Sheila Artworth, en *The Little Girls*, resultó ser el personaje que con mayor insistencia daba valor a las cosas en función del beneficio económico que podían reportarle. Seguramente no es casual que al nombre de pila de este personaje se le adjuntase este significativo apellido precisamente en las escenas en las que hacía alarde de su superioridad económica y social.

Finalmente, esta pequeña selección de ejemplos permite concluir que la variedad o repetición de nombres, apellidos y apelativos para designar a los personajes, además de estar en estrecha relación con el tema y el argumento de las obras, cumple la función de marcar los cambios de actitud y la evolución en la personalidad de los personajes, los avances y retrocesos en el tiempo y, finalmente, los diferentes puntos de vista que el narrador desea introducir en el relato.

Para concluir, baste recordar una sutil observación del narrador de *A World of Love* con respecto al nuevo rumbo que estaba a punto de tomar la relación entre Lilia y Fred Danby: “The alteration in feeling, during the minutes in which the two had been here, was an event ...” (*WL*:104) Sin duda, toda la narrativa de Bowen está basada en la laboriosa y tenaz observación de esos acontecimientos silenciosos que componen la existencia humana. Para dar cuenta de todos ellos, Bowen puso especial atención en aunar en su perspectiva literaria una visión moderna y profundamente conservadora a la vez de las diferentes maneras en que sus personajes se desarrollaban emocionalmente. Junto con ello, su firme voluntad de análisis y comprensión de los aspectos sociales y personales que confluyen en el individuo, su tenaz exploración tanto de lo que aflora a la consciencia como de lo que permanece oculto en el subconsciente, su minuciosa constatación tanto de lo público como de lo privado en la personalidad humana fueron sin duda los impulsos que motivaron la abundancia de referencias míticas y de símbolos culturales en sus obras. A medida que sus personajes fueron creciendo emocionalmente, todos ellos fueron penetrando progresivamente en diferentes niveles de conocimiento privado y público, circunstancial y ancestral, real e imaginario, ampliando así los círculos de conocimientos concéntricos que finalmente completaron su evolución.

6. Otras vidas, otros textos: empleo literario de la intertextualidad.

“The overlapping and haunting of life by fiction began, of course, before there was anything to be got from the printed page; it began from the day one was old enough to be told a story or shown a picture book. It went on up to the age when a bookish attitude towards books began to be inculcated by education.” (*MT*:49)

Llegados a este punto parece claro que, para Bowen, todas las formas artísticas y en especial la escritura creativa, eran mecanismos de supervivencia únicos y fundamentales, herramientas indispensables para cualquier artista que tratara de ordenar, a través de sus obras, el caos, la desorientación y los elementos desestabilizadores de la existencia humana. De esto se deduce que el ejercicio formal implícito en todo acto de creación literaria debió constituir para Bowen una perspectiva válida, un mecanismo útil y necesario a través del cual trató de enfrentarse a la realidad. Su obra literaria representa, por lo tanto, la configuración externa resultante de esa confrontación continuada entre la capacidad intelectual del artista para ordenar la realidad a través de sus obras y la naturaleza implacable y caótica del mundo que le rodea.

Pero, dado que la experiencia de todo novelista es tanto literaria como real, sus vivencias literarias raramente se circunscriben exclusivamente a su propia obra. Toda obra de creación deriva de y a su vez se proyecta en las creaciones de otros autores pretéritos, contemporáneos y futuros. Sin duda, de la misma forma que todo individuo consigue definir su identidad al relacionar su experiencia presente con sus vivencias pasadas y con el presente y pasado de sus semejantes, es también razonable entender que un escritor que aspira a conseguir una identidad artística definida puede recurrir a buscar las directrices para encauzar su trabajo en las obras de otros autores.

En el caso particular de Bowen, quien como explican sus biógrafos leyó con profusión desde su infancia tanto en verso como en prosa, es fácil constatar la existencia de una variedad de ilustres predecesores que influyeron en su forma de entender y posteriormente de hacer literatura. De tal forma que el poder sugestivo de los emplazamientos en sus obras a menudo se ve reforzado por una cuidada selección de imágenes simbólicas y mitológicas que en un buen número de casos suelen complementarse con alusiones directas o indirectas a aportaciones literarias propias de la tradición literaria occidental.

Parece natural que una escritora tan consciente del poder de la palabra y tan dada a reflexionar sobre las técnicas literarias propias y ajenas no dudase en incluir en sus escritos una cuidada selección de referencias a su propia obra, así como a la de un número considerable de autores anteriores y contemporáneos suyos. Sin duda, Bowen era plenamente consciente de que el empleo acertado y bien dosificado de alusiones y referencias a sus propias obras y a las de sus autores predilectos contribuiría a conferir mayor resonancia literaria a los textos y a ampliar la capacidad evocadora de los temas tratados.

En ocasiones, aunque no resulte posible detectar una intención clara de Bowen por hacer uso de la capacidad referencial de toda obra literaria, la complejidad de la interacción entre el tono narrativo y la configuración de los acontecimientos se hace más comprensible si se es capaz de detectar las conexiones temáticas o estilísticas que sus narraciones presentan con novelas o relatos suyos precedentes, o con ciertas obras de algunos maestros anteriores y contemporáneos suyos.

Con el paso del tiempo, a medida que Bowen iba ampliando su experiencia narrativa, las referencias literarias que voluntaria o involuntariamente incluía en sus obras se iban multiplicando en proporción directa al poder sugestivo de las novedades que incluía en sus textos y en relación con la trascendencia de sus experimentos literarios. Por eso, es frecuente detectar en sus páginas citas directas de textos de otros autores, alusiones a personajes literarios arquetípicos o menciones a la obra y el estilo propio de determinados autores consagrados, cuya contribución artística tuvo una importancia fundamental en la obra de esta narradora, así como en la evolución de toda la tradición literaria occidental. Así mismo, aunque más difícil de detectar, sus últimas narraciones muestran cierta similitud con la configuración escénica y con los ecos semánticos de sus obras anteriores.

Empezando por los propios títulos de sus novelas y relatos y centrándonos brevemente en el argumento, en la acción y en los personajes, no es difícil constatar la existencia de un entramado de conexiones semánticas y fonológicas, así como de alusiones directas o de coincidencias temáticas y argumentales con las narraciones de autores claves en la tradición literaria occidental.

En un rápido repaso cronológico, parece que los antecedentes literarios de sus primeros relatos, publicados bajo el título de *Encounters* (1923), pueden encontrarse en la tradición narrativa de Chéjov, Katherine Mansfield y E.M. Forster. La misma Bowen se encargó de explicar repetidamente en sus ensayos y reseñas literarias la deuda que

siempre mantuvo con Jane Austen y con Henry James. En efecto, el tono literario de sus primeras obras claramente seguía el modelo de Austen, mientras que la configuración de los personajes planteaba un buen número de analogías con los prototipos planteados por James. Como ejemplo, baste recordar a los indefensos niños enfrentados a la maldad moral de los adultos en *The House in Paris* y *The Death of the Heart*, herederos directos de los jóvenes protagonistas de *The Turn of the Screw*, *The Awkward Age* y *What Maisie Knew*.

En el título de su primera novela, *The Hotel* (1927), se percibe un claro interés por delimitar las actividades de los personajes en un microcosmos reducido y estrictamente acotado por el narrador, que inevitablemente trae a la memoria la voluntaria delimitación del escenario en dos obras anteriores de autores contemporáneos suyos, con quienes Bowen fue y ha continuado siendo repetidamente comparada. Efectivamente, *A Room with a View* (1908), de E.M. Forster y *The Voyage Out* (1915), de V. Woolf podrían considerarse el germen inspirador de su primera novela porque en todas ellas las actividades de un grupo de veraneantes de origen británico aparecen circunscritas a un espacio deliberadamente reducido de un país extranjero, concretamente Italia. En cada una de ellas se describía el proceso a través del cual una joven inteligente y sensible se enfrentaba a una serie de encuentros y experiencias que impulsaban su desarrollo no solamente biológico o psicológico, como es frecuente en las obras que tienen como protagonista a una adolescente, sino las implicaciones morales y sociales de su evolución personal.

En la novela de Bowen, la deliberada limitación espacial a un emplazamiento puramente simbólico pareció haber sido concebida para añadir mayor profundidad al relato, estrategia que también aparecería después desarrollada en *The Bell* (1958), de Iris Murdoch, quien diseñó la totalidad del argumento de esta novela entre un monasterio y una abadía situados en Gloucestershire. Una estrategia similar pareció haber inspirado las escenas ubicadas en Pamplona, en *The Sun Also Rises* (1926), de E. Hemingway.

Además, *The Hotel* también mantiene una deuda con *Daisy Miller* (1878), novela pionera en su época por su localización en un ambiente extranjero, “primitivo” y claramente mediterráneo en donde unos personajes procedentes del mundo anglosajón se reunían para pasar la temporada invernal. Así mismo, el empleo de una técnica parecida en la caracterización de los personajes y en el diseño de los diálogos puede igualmente observarse durante la lectura de un relato corto posterior de la misma Bowen, titulado “*The Contessina*” y recogido en *The Collected Stories*.

Por otra parte, el anonimato del hotel, emplazado en un lugar también inespecífico de la Riviera italiana, intensificaba su potencial simbólico y le permitía erigirse en espacio emblemático y representativo de uno de los muchos lugares de reunión en los que una parte de la sociedad británica del siglo XX pasaba el invierno. Inmediatamente, en la mente del lector el hotel se transformaba en una frágil casa de muñecas suspendida en el espacio y en el tiempo, sumergida en una pasividad vital, distanciada y marginada del ambiente social británico en donde las cosas sucedían de verdad. Como los náufragos en *The Tempest*, los inquilinos del hotel vivían en una especie de santuario de relaciones humanas, una isla habitada por una réplica de sociedad, un microcosmos social en donde los personajes desarrollaban su existencia alejados de los peligros y avatares que sucedían en el mundo exterior. Como si de una novela de náufragos se tratara, *The Hotel* compartía con *Robinson Crusoe* (1719) y con *Gulliver's Travels* (1726) las referencias constantes a la peligrosidad inherente a un tipo de existencia basada en el aislamiento y la exclusión. Como en las otras dos novelas, las metáforas alusivas al riesgo en *The Hotel* tenían un efecto acumulativo: los personajes mantenían conversaciones encaramados en los balcones del hotel, dialogaban tras haber alcanzado la cumbre de escarpadas colinas y altos promontorios y constantemente buscaban cobijarse de los riesgos externos en el seno de su grupo de protección. El peligro de invasión por parte de los lugareños parecía siempre inminente, aunque irónicamente terminara por materializarse en la intrusión accidental de un aturdido sacerdote en el cuarto de baño personal de los Pinkerton, la pareja de más alto rango del hotel. El empleo de términos tan grandilocuentes como “damage”, “affront” y “ventured into the world” para describir un episodio tan banal añade grandes dosis de comicidad a la escena:

“(Sydney) realized that this must be something worse for them than not, simply, getting what they paid for ... all this lace and leather, monograms everywhere and massive encrustations of silver meant less to them, probably, than to herself, to whom wealth and position would have been conveniences to be made use of. They were part of the immense assumption on which the Pinkertons based their lives. The Pinkertons imposed themselves on the world by conviction. The damage at which they now stood aghast was not a personal affront, and they were ennobled by the absence of personal resentment. The poor old things had, after all, ventured out into the world along a kind of promontory.” (H:44)

Poco después, en conversación con James Milton, la protagonista redondeaba la jugada y, evocando los continuos asaltos e invasiones medievales, volvía a intuir la amenaza externa que surgía ante ellos, manifestando que:

“They all take for granted –down there- that there aren’t any more saracens, but for all we know they may only be in abeyance. The whole Past, for a matter of fact, may be one enormous abeyance ...” (H:57)

Sin embargo, los acontecimientos reales descritos en el relato apenas constituían una rúbrica irónica de esas amenazas externas que los personajes sentían crecer a su alrededor: la terrible amenaza que hacía estremecer a los Pinketons apenas llegaba a configurarse en una irrupción involuntaria en su cuarto de baño privado, y la terrible invasión de los sarracenos mencionada por Sydney enseguida tomaba forma irónica en la proposición de matrimonio de un indolente caballero inglés a la joven hija de uno de los veraneantes en el hotel.

Esta fórmula argumental debió satisfacer ampliamente a Bowen porque volvió a recurrir a ella en su próxima novela. De nuevo, la limitación voluntaria del emplazamiento y los escenarios a un espacio simbólico reducido en el que se organiza la acción a partir de una serie de llegadas y partidas volvía a hacerse patente en *The Last September* (1929), cuyo título fue concebido para incluir el relato en unas coordenadas temporales concretas y bien definidas. Por otra parte, las palabras que componen el título anticipan semánticamente el título de un relato posterior de la misma autora, “*Sunday Afternoon*” (1941). En él la protagonista se asemejaba extraordinariamente a Lois Farquar porque experimentaba los mismos sentimientos de insatisfacción e impaciencia por la bienintencionada sobreprotección que recibía de unos parientes también angloirlandeses. La coincidencia quedaba mucho más patente cuando María, al igual que la protagonista de *The Last September*, comenzaba a recibir las visitas de un joven inglés llamado Henry, un personaje que en su despedida final traía a la memoria *The Tempest*, al llamar a su amada “Miranda” y al exhortarla a permanecer refugiada en su isla encantada, alejada y protegida de la crueldad propia del mundo moderno.

El título de su próxima novela, *Friends and Relations* (1931), indudablemente comparte resonancias semánticas y gramaticales con *Sons and Lovers* (1913), de D.H. Lawrence, así como con varios títulos de las novelas de su coetánea Ivy Compton-Burnett, quien en los años inmediatamente anteriores e incluso coincidiendo con la publicación de esta obra había entregado a imprenta *Pastors and Masters* (1925), *Brothers and Sisters* (1929) y *Men and Wives* (1931). En lo referente al contenido del

relato, me parece percibir referencias claras al “*Prelude*”, de Katherine Mansfield, especialmente en ciertos ecos semánticos empleados para describir el fracaso de la relación amorosa entre Janet y Edward. Así mismo, es posible identificar en alguna parte del relato cierto parecido argumental con *To the Lighthouse* (1927), de V. Woolf, sobre todo en la evocadora escena en la que Janet acostaba a la pequeña Hermione, que inevitablemente trae a la memoria una escena similar de la novela de Woolf, en la que Mrs Ramsay preparaba a Cam para el descanso nocturno.

William Heath (1) ha encontrado un parecido evidente entre *Friends and Relations* y *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, especialmente patente en la configuración de los personajes femeninos de Lady Elfrida y Mary Crawford, así como en el enfoque descriptivo que comparten las escenas de la boda de Laurel Studdart y Eduard Tilney, en *Friends and Relations* y la de Mr Rushworth y Maria Bertram, en *Mansfield Park*. En ambos casos, la estructura gramatical, el vocabulario y la cuidada selección de objetos descritos se conjugaban para ofrecer una perspectiva de distanciamiento narrativo realmente eficaz, a través de la cual ambas ceremonias matrimoniales aparecían descritas en forma de series encadenadas de actos rituales públicos carentes de sentido y emotividad. El vigor descriptivo, el esfuerzo selectivo y el distanciamiento irónico del narrador en el sumario de la boda en *Friends and Relations* eran verdaderamente notables:

“The wedding went off beautifully. No one, even the bride, remained for more than a second clearly in view; there was some rather poignant piety, some confusion. The Cheltenham caterer justified his reputation. The little bridesmaids dived shrieking in and out of the marquee, tripping over the tent-cords. Laurel, very much elated, not nervous, cut a slice from the cake and traced another; Edward said surely that was enough; Janet took her place. Lewis Gibson, the best man, feared Janet might find this too much. Health were proposed. The bride and bridegroom, the best man and the bridesmaids were photographed. The sun descended, the wet garden was staged in light; guests ventured out on duckboards to see the tulips ... The little girls were given champagne, champagne was taken away from the little girls ... Someone felt faint in the marquee. Someone showed some disposition to weep. Word came that the bride and bridegroom were going away. (FR:13-14)

La tendencia a la economía en la selección de imágenes para la descripción del evento era una réplica fiel de la breve reseña del enlace matrimonial de Mr Rushworth y Mary Crawford, que ya había sido planteada por Austen un siglo antes:

“It was a very proper wedding. The bride was elegantly dressed –the two bridesmaids were duly inferior; her father gave her away; her mother stood with salts in her hand, expecting to be agitated; her aunt tried to cry, and the service was impressively read by Dr. Grant. Nothing could be objected to when it came under the discussion of the neighbourhood, except that the carriage which conveyed the bride and bridegroom and Julia from the church door to Sotherton, was the same chaise which Mr. Rushworth had used for a twelve-month before. In every thing else the etiquette of the day might stand the strictest investigation.

“It was done, and they were gone.” (2)

En sintonía con lo expuesto por Jane Austen, Bowen planteaba en *Friends and Relations* una nueva versión del añejo tema de la fuerza del deseo romántico individual enfrentado a las convenciones sociales y a la fuerza normalizadora de la institución familiar. Siguiendo el modelo de las heroínas de *Sense and Sensibility* (1811) y *Pride and Prejudice* (1813), también la protagonista de *Friends and Relations* finalmente conseguía equilibrar su pasión romántica con el peso de las obligaciones impuestas por el papel social que le había sido asignado, aunque no sin antes haber experimentado la dureza de algunos enfrentamientos personales y haber padecido la crudeza de un estricto y riguroso aprendizaje social. Sin embargo, siguiendo también las pautas marcadas por Jane Austen, Bowen raramente describía este proceso de maduración como un triunfo indiscutible de las protagonistas puesto que, si las convenciones sociales no eran a menudo ni adecuadas ni idóneas, las conclusiones finales, más que constatar la consecución de un objetivo largamente perseguido por el sujeto, lo que hacían era apuntar a un inevitable proceso de adaptación individual, indispensable si lo que realmente buscaban era garantizarse su supervivencia en sociedad.

Como era de esperar, las coincidencias con las obras de Austen no acababan ahí sino que se acentuaban aún más en el diseño de los personajes positivos, los que en las obras de ambas autoras representaban los valores familiares y la fuerza de la tradición. En este grupo se encontraban Fanny Price, en *Mansfield Park*, así como los cuñados Laurel Studdart y Rodney Meggat, en *Friends and Relations*. Curiosamente, en las obras de una y otra autora estos personajes de moral intachable adolecían de atractivo personal y de fuerza creadora. El tercero de la lista, Edward Tilney, aunque inicialmente

parecía destinado a evolucionar como personaje y a despertar un mayor interés en el lector, finalmente acababa por ser tan puritano e intolerante como Edmund Bertram en *Mansfield Park*. De la misma manera que en esta novela de Austen los inmorales Mary y Henry Crawford eran en realidad los personajes más magnéticos e interesantes de todos, en *Friends and Relations* también resultaban más atractivos aquellos personajes que ostentaban una más dudosa moralidad. Esta cualidad psicológica de los personajes era tan marcada que el narrador no podía evitar asociar, por ejemplo, a un personaje tan contaminado moralmente como Lady Elfrida con la luz y la claridad ambientales, situando las escenas en las que intervenía en emplazamientos generalmente abiertos y luminosos. Por eso no es raro encontrar el adjetivo “light”, con todos sus significados primarios y añadidos, asociado a este personaje y a los que le eran afines: “Lady Elfrida, wearing a large bright hat ...” (FR:71); “... she (Elfrida) had persistently sought the light man in (Considine), match for her light woman” (FR:68); “(Considine) took on as much ... from the social heightening and brightening Elfrida’s presence set up” (FR:72); “She had certainly sinned, if only in lying now in her lace Dutch cap in a stream of mature sunshine ...” (FR:72)

Coincidiendo con lo expuesto por Heath (3), *Friends and Relations* solo resulta eficaz como novela precisamente cuando el narrador da rienda suelta a través del lenguaje y del tono narrativo a un distanciamiento irónico muy saludable, un elemento indispensable si lo que se pretende es delatar la banalidad de las convenciones sociales y la monotonía propia de las relaciones cotidianas entre los miembros de la clase media británica. Precisamente, los momentos narrativos más ineficaces coinciden con los pasajes en lo que el narrador abandonaba ese tono de sátira social y trataba de adaptar las acciones y diálogos de los personajes a las limitaciones de un final predeterminado y cerrado. Esta carencia narrativa se hacía especialmente patente al final de la novela, durante los intercambios dialogados que mantenían Janet Studdart y Edward Tilney, los dos personajes principales sobre los que recaía la responsabilidad de defender la unidad familiar y el peso de las convenciones sociales.

Como explicaba en el capítulo anterior, *Friends and Relations* plantea un problema abstracto centrado en la paradoja que surge al enfrentar el orden y la armonía familiar con el caos y la destrucción social representados por el árbol de la ciencia del bien y del mal. La calculada ambigüedad que reflejan las relaciones familiares entre los Studdart, los Meggat y los Tilney aparece cuidadosamente enfatizada ya en el mismo título, a través del cual se puede deducir que la afinidad romántica que caracterizaba las

relaciones amistosas entre los personajes (*Friends*) iba a entrar en conflicto con la austeridad prosaica del amor familiar (*Relations*). Como su apellido sugiere, además de estos tres grupos familiares, existía otro grupo aparte, el de los Thirdman, que se inscribían en el tercer vértice del triángulo de relaciones estructurado en torno a la inocencia rural de los Studdart y, por otro lado, en torno a la amoralidad propia de la baja nobleza, representada en la novela por Lady Elfrida y Considine Meggat. Entre estos dos extremos antagónicos del panorama social fluctuaban los Thirdman, los miembros de la clase media británica encabezados por Theodora, la adolescente andrógina e insegura, “with passions for women ... a tax on behaviour, like nausea at meals” (*FR*:82) y por sus desorientados padres.

Por su parte, el personaje de Rodney Meggat era un claro antecedente de Fred Danby en *A World of Love* y posiblemente fue concebido para situarse entre ambos extremos del panorama social planteado por Bowen en la novela. Su presencia adquiriría verdadera relevancia en la segunda parte de la novela, emplazada en la próspera casa de campo de su propiedad, diez años después de la ceremonia de matrimonio que se describía en la primera parte. Uno y otro personaje, así como las casas de campo que ambos regentaban, Batts en Inglaterra y Montefort en Irlanda, representaban el anacronismo de un mundo basado en las tradiciones agrícolas y en la monotonía del trabajo en el campo. Para ellos, sus quehaceres cotidianos en los campos de cultivo circundantes representaban la realidad más rotunda e inmediata, una forma de vida cuya temporalidad no era lineal sino cíclica porque seguía el ritmo de las estaciones y de las cosechas:

“(Rodney) was a country man. Pressed by the likeable family, Rodney sat out of doors ... with hardly more enjoyment or spontaneity than that with which he would have paddled or caravanned. With the duress and vigour of country life as his point of departure he took indoors his relaxations and was accustomed to view his fine trees, the dip of his grounds and the rise of his land from the library window. The seasons only turned him from hearth to window, window to hearth.” (*FR*: 55)

Como volvería a ocurrir después en *A World of Love* con las frecuentes incursiones de Antonia en el ritmo de vida de Montefort, las visitas veraniegas de los Studdart y los Tilney amenazaban continuamente con desestabilizar el equilibrio idílico en el que vivían los habitantes de Batts, un equilibrio que definitivamente acababa por

romperse en mil pedazos con la inesperada visita de Lady Elfrida y las consecuencias que su inesperada presencia tuvo entre los veraneantes de Batts.

Publicada apenas un año después, el título de su próxima novela, *To the North* (1932), presenta una inmediata afinidad semántica y gramatical con *To the Lighthouse* (1927), de V. Woolf, una novela que había sido entregada a imprenta cinco años antes. Ambos títulos anticipaban la tendencia al movimiento, la profusión de viajes y el impulso transformador que formaban parte integral de la trama argumental de estas dos novelas. Como explica Hugh Haughton en la introducción a la edición de 1999 de *To the North*, el objetivo prioritario de ambas obras era analizar el poderoso impacto de la modernidad (materializada en la obsesión por los viajes y por la rapidez vertiginosa de los cambios sociales vividos durante los años veinte) sobre la tradición literaria británica: “*To the North* is as consciously shaped by the forces of modernity as Woolf’s *To the Lighthouse*. Its whole form betrays the impact of high speed social change upon the inherited traditions of the English novel.” (4)

Por otra parte, la trama argumental centrada en describir las relaciones personales que dos amigas entablaban con sus parejas respectivas permite situar la novela en la línea de *Sense and Sensibility*, de Jane Austen, de *Women in Love* (1916), de D. H. Lawrence, así como de *Howards End* (1910), de E. M. Forster. Por otra parte, William Heath ha considerado que Bowen planteó en esta novela desde un punto de vista melodramático lo mismo que Evelyn Waugh planteaba en *A Handful of Dust* (1934) desde una perspectiva mucho más irónica: “She is a tragic obverse of Evelyn Waugh ... for here indeed with a sad *mouchoir* Miss Bowen waves her heroines over the cataract she has prepared for them. But the novel lacks the horrible cathartic laughter. Making the cruelty of life bearable that O’Faolain praises in Waugh.” (5) Así mismo, a juzgar por la afinidad argumental que comparten, *To the North* pudo constituirse en el germen de *The Weather in the Streets*, la novela de Rosamond Lehmann publicada cuatro años después. El encuentro fortuito sobre un vagón de tren en movimiento, los rasgos de carácter que comparten los protagonistas de ambas obras e incluso el intento de reconciliación final en una desolada casa de campo son algunos de los elementos caracterizadores que comparten ambas novelas.

Menos evidentes aunque no menos importantes son las abundantes referencias que hay en *To the North* a determinadas figuras literarias o tendencias narrativas propias de la literatura francesa. Ya en la primera escena, durante su viaje de vuelta a Inglaterra procedente de Milán, observamos que Cecilia Summers —la mujer pragmática y madura,

que podría muy bien ser el antecedente de Stella Rodney en *The Heat of the Day*, y que el lector se siente tentado a identificar con la forma de entender la vida de la misma Bowen- sostenía entre sus manos un libro que el narrador cuidadosamente describía como encuadernado “in the austere white covers of the *Nouvelle Revue Française*” (TN:8). Algo después, el narrador volvía a recurrir a comparar la densidad de Proust y la ligereza de Wodehouse al describir el estado de ánimo de Julian Tower ante la visita de su sobrina Pauline: “But the disheartening density of Proust was superimposed for him on a clear page of Wodehouse. The poor child’s approximation to what she took to be naturalness parodied his own part in an intimacy.” (TN:36) Posteriormente, durante un paseo de la pareja protagonista por los bulevares parisinos, el narrador hacía una referencia directa a las descripciones de Maupassant para sugerir la atmósfera envolvente en la que situaba a Emmeline y a Markie en el momento climático de su relación: “... this was a sultrily-bright Paris Sunday of Maupassant’s, dramas behind the leaves.” (TN:143) Posteriormente, durante un fin de semana en el campo, Emmeline escuchaba solícita a su recién estrenado amante quien se afanaba en leer en voz alta unas líneas de *De L’Amour*, de Stendhal. La impaciencia de Markie ante la profundidad y la lentitud cadenciosa de las reflexiones del narrador francés no podía ser pasada por alto ni por el narrador de *To the North*, ni por el lector:

“ ‘-Rot,’ said Markie, putting the book back...

One’s got no time for all that.’ ” (TN:204)

Por otra parte, en *To the North*, los diferentes temas expuestos en el relato se unificaban en la abundancia de escenas ambientadas a bordo de algún medio de transporte. Nada más iniciarse la novela se hacía patente que los personajes iban a protagonizar una gran parte de la acción mientras viajaban sobre algún medio de locomoción, lo cual puede también interpretarse como una metáfora permanente del movimiento constante de los personajes hacia un destino final. La narración se iniciaba con un encuentro fortuito entre dos personajes, Cecilia y Markie, sobre un tren procedente de Italia. Posteriormente, las frecuentes visitas de Cecilia a Pauline en compañía de Julian justificaban el comentario de Lady Waters: “Cecilia ... never seems to be happy when she is not on a train –unless, of course, she is motoring.” (TN:15) A pesar de la afición de este personaje por los viajes, los desplazamientos más significativos del relato eran realizados por la pareja protagonista, Emmeline y Markie. De entre todos ellos, la descripción del trayecto que ambos realizaban en avión desde

Londres hasta París se constituía en eficaz metáfora para perfilar el carácter definitivo de esta relación en la mente de Emmeline:

“She was embarked, they were embarked together, no stop was possible ...” (TN:138)

Indudablemente, Emmeline era el ángel del relato y encontraba su medio natural en el cielo, su verdadero elemento, el único lugar en donde la utopía podía convertirse en realidad y en donde las restricciones mundanas podían llegar a ser ignoradas. El cielo era un espacio hecho a su medida, en donde “... to Emmeline some new plan of life, forgotten between flight and flight, seemed once more to reveal itself: she sat gazing down with intensity at the lay-out gardens. No noise, no glass, no upholstery boxed her up from the extraordinary ...” (TN:136)

Simbólicamente Emmeline, una joven obsesionada por los desplazamientos constantes, que trabajaba en una agencia de viajes y sentía predilección por los taxis parisinos porque “... they’re like ‘The Last Ride Together’ ” (TN:147), comenzaba por primera vez a sentirse perturbada por las implicaciones de todos sus movimientos previos tras su primer encuentro amoroso con Markie en París. A partir de su primera entrega física y emocional en la ciudad del Sena, la idea del movimiento comenzó a convertirse en una amenaza para su recién configurado mundo ideal con Markie, con quien Emmeline esperaba poder encontrar un lugar platónico en el que desarrollar su tremendo potencial romántico. Por eso, en su primer paseo matinal por los parques de París, Emmeline sentía una inclinación irreprimible por cualquier signo de estabilidad, una tendencia nueva y sorprendente para este personaje que acababa concretándose definitivamente en la envidia con que observaba la pasividad de los árboles que encontraba a su paso:

“Emmeline, who had sent so many clients flying that her Bloomsbury offices seemed to radiate speed, now stood still with her hands on the bark of a tree in St. Cloud ... bark whose actual roughness blurred to the touch at the thought of so many forests, and longed to stand still always. She longed suddenly to be fixed, to enjoy an apparent stillness, to watch even an hour complete round one object its little changes of light, to see out the little and greater cycles of day and season in one place, beloved, familiar ...” (TN:144)

A pesar de esa recién estrenada pasión por la estabilidad y el estatismo, Emmeline tendría todavía la oportunidad de realizar un viaje más, un viaje último y definitivo, sin duda el más significativo de toda su vida: el viaje hacia la muerte. Desde

mi punto de vista, este desplazamiento último y fatal de Emmeline y Markie es tan fundamental en la novela que justifica la referencia constante a la idea de movimiento hacia un destino final, una idea que insistentemente se manifiesta durante toda la narración. En este último viaje de Emmeline, a pesar de encontrarse por primera vez en posición de controlar sus emociones y de reconducir su relación con Markie, ella paradójicamente sintió que su destino final se encontraba en poder del azar y de las circunstancias. En consecuencia, sintiéndose embargada por un tumulto vertiginoso de sensaciones, mientras conducía su automóvil a toda velocidad y observaba la simbólica señal de tráfico que apuntaba imperturbable hacia el norte, algo cedió en su interior. Su espíritu perdió toda conexión con la realidad circundante y, por primera vez después del episodio vivido en París, se mostró dispuesto a despegarse de sus ataduras terrenales:

“An immense idea of departure –expresses getting steam up and crashing from termini, liner clearing the docks, the shadows of planes rising, caravans winding out into the first dip of the desert- possessed her spirit, now launched like the long arrow. The traveller solitary with his uncertainties, with apprehensions he cannot communicate, seeing the strands of the known snap like paper ribbons, is sustained and more than himself on a great impetus: the faint pain of parting set free the heart.” (TN:244)

Como en los personajes de las tragedias griegas, la destrucción final de Emmeline se planteaba como la consumación de su destino trágico. Esta conclusión trágica basada en la idea clásica de la predestinación ha permitido a Heath (6) distinguir en el esquema argumental de *To the North* las pautas fundamentales de las tragedias propias del drama jacobeo. (7) En efecto, en la novela de Bowen las directrices del melodrama se presentaban claras desde el principio: la alianza entre Emmeline y Markie era planteada como inevitable y tanto su confrontación como el desenlace final parecían formar parte de un destino ineludible. Sin duda, Markie poseía la belleza satánica y la ambición propia de los seductores protagonistas de los dramas de John Webster: “... his energy was terrific; ambition was written all over him; his ability, when allowed to appear, was beyond question. She knew of his reputation: Markie was ‘rising’ with the inevitability of a lighted balloon.” (TN:71) Su habilidades sociales y su atractivo personal –“engaging, rational, witty, intensely social” (TN:192)- parecían una recreación de la capacidad de seducción de otros malvados emblemáticos de obras y autores anteriores, como Henry Crawford en *Mansfield Park*, Dorian Gray y Uncle Silas, en las novelas homónimas. Markie era mundano y seductor y rápidamente atrajo

la atención de Emmeline por su capacidad para personificar las pasiones y los deseos más bajos del ser humano. Como todos los seductores, Markie Linkwater sentía una especial predilección por la belleza virginal e inocente de Emmeline y, también emulando a estos malvados corruptos, este personaje maléfico era incapaz de obtener satisfacción alguna de su contacto con ésta o con cualquier otro tipo de belleza. Esta incapacidad perceptiva se revelaba a través de los comentarios del narrador, quien cuidadosamente anotaba la curiosa aversión de Markie por los lagos y por las iglesias, edificios que consideraba “... oppressive monument(s) to futility.” (TN:151) En el resumen que Markie hacía a Cecilia de sus experiencias vividas en Roma, sus palabras denotaban un carácter superficial y mundano: “As he talked, antiquity became brittle, Imperial columns and arches like so much canvas. Mark’s Rome was late Renaissance, with a touch of the slick mundanity of *Vogue*. The sky above Rome, like the arch of an ornate altar-piece, became dark and flapping with draperies and august conversational figures.” (TN:9) Como sus predecesores, en sus relaciones amorosas Markie solamente conseguía sentir satisfacción cuando desarrollaba su capacidad de producir daño a sus víctimas: “... that precious sense of delinquency lovers enjoy. It was in the idea of outrage, of those tender agonies of the conscience, that he was most voluptuary ...” (TN:149)

Característicamente, si Markie representaba la maldad latente en la condición humana, Emmeline era el auténtico ángel de la novela, una caracterización física y psicológica que se manifestaba en todas sus facetas de desarrollo personal, empezando por su apariencia externa: “The spring of her hair, the arch of her eyebrows, her air between serenity and preoccupation made her look rather like an angel.” (TN:15) La desafortunada víctima de este moderno villano era una joven encantadora y miope, cuya aversión a llevar lentes denotaba que poseía una irreprimible coquetería y, a su vez, cumplía la función de acentuar una ceguera física que el narrador se cuidaba de reflejar en frecuentes anotaciones: “... she had been accustomed to walk blindly” (TN: 125); “... Walking the street blindly, she did not know that she thought ...” (TN: 225); “... Her wide-apart eyes looked his way with unseeing intentness.” (TN:232). Característicamente, esta discapacidad física aparecía asociada en el personaje de Emmeline a una ceguera emocional profunda y devastadora –“Had she wished, she could not have seen into him very far; she was short-sighted in every sense.” (TN:25)-, así como a una incapacidad casi congénita para adaptarse al entorno social al que pertenecía. Lady Waters, el verdadero e indiscutible árbitro social de este relato, apenas

podía ocultar el desasosiego que le provocaba cualquier confrontación social con Emmeline: “Hearts-to-hearts with Emmeline often proved unrewarding; Cecilia was better value, more generous, less recessive ... So that she was accustomed to speak to Emmeline far more guardedly, merely saying that that glacial manner was unfortunate for a girl, and that Emmeline kept her intelligence for the office.” (TN:16) Su inocencia e ignorancia sociales –“Oh you know how people look –or you ought, but you never notice ... You are so ignorant, darling.” (TN:18)- contrastaban con la ambición y la experiencia mundana de Markie –“... ambition was written all over him. His ability was beyond question” (TN:71)-, por lo que el encuentro entre ambos, es decir, la confrontación entre el bien y el mal, parecía destinado a reproducir con total fidelidad el esquema básico de las tragedias jacobeanas. Una vez que el lector toma plena conciencia de esta similitud, el lenguaje y las metáforas teatrales que abundan en la novela –“She sought the hearth, he led her into a theatre: reluctant, she was made free of a mock-heroic landscape with no distances, baroque thunder-clouds behind canvas crags” (TN:71)- adquieren verdadera relevancia, especialmente si se comparan con el clima de intriga y misterio que habitualmente rodeaba a los astutos hombres de iglesia en los dramas de Webster. (8) Según explicaba el narrador, en su primera conversación con Cecilia, Markie bien podría haber pasado por un influyente y manipulador hombre de iglesia: “... though not, evidently, a son of the Church, he was on the warmest of terms with it; prelates and colleges flashed through his talk, he spoke with affection of two or three cardinals; she was left with a clear impression that he had lunched at the Vatican. As he talked, antiquity became brittle, Imperial columns and arches like so much canvas ... The sky above Rome, like the arch of an ornate altarpiece, became dark and flapping with draperies and august conversational figures.” (TN:9)

Como habíamos observado en los sentimientos de amenaza que planeaban sobre las aparentemente inofensivas escenas sociales en *The Hotel*, en *To the North* el narrador articulaba con insistencia una variedad de imágenes que reflejaban la sensación de peligro que Emmeline y Markie experimentaban y la violencia psicológica a la que uno y otra continuamente sometían y eran sometidos en su relación amorosa: “... Things began to be dangerous, for there is no doubt that angels rush in before fools.” (TN:233) La inminencia del peligro a menudo se reflejaba en la abundancia de elementos semánticos asociados a este tema y en los grupos de imágenes que surgían y se desarrollaban con intensidad en diferentes partes de la novela e incluso más intensamente si cabe durante la descripción del fin de semana en París:

“ ... she could now turn back only by some unforeseen and violent deflection –by which her exact idea of personal honour became imperilled from her course.” (TN:138)

Así mismo, en una escena aparentemente irrelevante, mientras Markie esperaba en el hotel parisino a Emmeline para iniciar juntos una visita turística por las calles de París, una abrumadora sensación de amenaza volvía a apoderarse de él:

“Travelling at high velocity he had struck something –her absence- head on, and was not so much shattered as in a dull recoil ...” (TN:142)

De una u otra forma, el narrador parecía empeñado en aclarar que lo que estaba ocurriendo entre los protagonistas del relato era en realidad una lucha por su propia supervivencia. A pesar de que Emmeline deseaba ser dulce y sumisa, su sexualidad desbordada ponía en peligro la integridad de su amante, sometiéndole en todo momento a una presión extrema:

“... for he had been oppressed since last night by sensations of having been overshot, of having, in some final soaring flight of her exaltation, been outdistanced: as though a bird whose heart one moment one could feel beating has escaped from between her hands.” (TN:142)

De tal forma que el personaje de este angel, que en un principio exhibía una inocencia y una indefensión desbordantes, acababa equiparándose a una imponente y amenazadora torre de defensa en las fantasías de su seductor:

“He had a frightening glimpse –as she stood serious eyeing him ... of how very high a structure there was to come down. The tall tower, that rocked by some shock at its base or some flaw in its structure totters and snaps in the air, falls wide; the damage is far-flung; you cannot stand back enough, it is upon you. Markie, in whom something cowered, was much afraid for himself. He was afraid, as she stood there so gently beside him, as much of as for Emmeline: it was almost physical ...” (TN:184)

Asumiendo ante Markie la majestuosidad de una construcción defensiva “of Alpine height” (TN:183), las sensaciones que éste experimentaba tras su unión con ella eran de completa alienación: “An intense sense of being each fused so close to the other as to be invisible, a fusion of both their senses in burning shadow obscured for the two ... for Emmeline, Markie looking at her was in an instant of angry extinction as though he would drown.” (TN:141)

Si las fantasías de Markie merecían alguna credibilidad en el planteamiento del argumento, Emmeline gradualmente iría adquiriendo ante la mirada atónita del lector los rasgos propios de una heroína de las tragedias clásicas cuya peligrosidad letal era equiparable, en opinión de Lassner (9), a la de Medusa o Circe. Siguiendo este razonamiento, Emmeline puede representar la versión actualizada de la capacidad castradora y letal de Mrs Kerr, en *The Hotel* y de Lady Elfrida, en *Friends and Relations*. De tal manera que esta polarización entre el bien y el mal que Bowen planteaba en la novela es inteligentemente cuestionada por Lassner, quien entiende que el personaje de Emmeline no representa la abstracción de las virtudes femeninas de inocencia y pureza, sino que es el modelo clásico de mujer absorbente y castradora cuya sexualidad, una vez despierta, es mucho más poderosa y dramática que su inocencia anterior. Muy acertadamente, Lassner (10) entiende que, en *To the North*, Bowen expone su postura crítica con respecto a la actitud adoptada por los miembros más preeminentes de la tradición literaria occidental en torno al desarrollo de la sexualidad femenina. Según esta tradición legitimada por siglos de vigencia, cuando una joven aparece retratada como prototipo de inocencia femenina en una obra de ficción, ésta indefectiblemente adopta la ideología sexual heredada de la religión y la mitología clásicas optando por anular su sexualidad o, en caso de no ser así, convirtiéndose en un personaje peligroso para el varón. Esther Summerson, por ejemplo, solamente pudo preservar su inocencia en *Bleak House* (1853) porque al final de la novela su sexualidad acabó transformándose en instinto maternal. Su rostro desfigurado por la enfermedad fue precisamente lo que la salvó, al convertirse en garantía de que su belleza en ningún caso acabaría siendo sexualmente rentable ni para ella ni para su marido. Siguiendo la línea de Pamela y Clarissa en las obras del mismo nombre, de Samuel Richardson, y la de Belinda en la novela homónima de Maria Edgeworth, Bowen parecía sugerir en *To the North* que, por muy inocente que una joven pueda parecer, en el momento en que pugna por autodefinir su sexualidad, el código social establecido convierte su ingenuidad en traición y su debilidad femenina en amenaza para la virilidad de su oponente. Lo que en definitiva se expone y analiza en las obras de Richardson, Edgeworth, Eliot, Lawrence y, finalmente, en Bowen es el empleo de la sexualidad femenina como único instrumento de poder que la mujer tenía a su alcance. Desde esta perspectiva, *To the North* presenta una nueva versión del relato tradicional de la inocencia perdida, mostrando cómo una mujer termina recurriendo a emplear su sexualidad como forma de poder, sencillamente porque no posee ninguna otra manera

de asegurarse su individualidad. De tal manera que el ángel del relato acabaría convirtiéndose en un ser peligroso para sí mismo y tras haber experimentado el deseo de poder e independencia: “She was not quite angelic; though she was seldom exactly difficult Cecilia sometimes found her a shade perverse: she mistook theory for principle.” (TN:15) De tal manera que, desde el planteamiento inicial de la novela, es evidente que Emmeline no tuvo otra alternativa más que la de cumplir con su destino trágico, profetizado y refrendado por las alusiones constantes a la sensación de riesgo y vulnerabilidad que Markie experimentaba cuando se encontraba en su presencia: “For God’s sake, be kind to me.” (TN:138)

Como muy oportunamente indica Heath, el esquema melodramático del relato toma especial consistencia en la secuencia de acciones que conducen a la destrucción final de Emmeline: “Confrontation, seduction, fall, realization, failure of outside help, failure of outside revenge, and inevitable self-sacrificing murder are its abstract stages.” (11) Por eso, cualquier consideración sobre la configuración del argumento debe tener en cuenta la superposición de estos elementos melodramáticos sobre el esquema realista subyacente en el relato.

La bien meditada ambivalencia del título de su próxima novela, *The House in Paris* (1935), resulta particularmente efectiva porque predispone al lector a esperar una descripción realista de los hechos ocurridos en una de las muchas casas parisinas que abundan en la capital francesa. Por otra parte, también es posible interpretar que, al adquirir especial trascendencia desde el mismo título, la casa y los objetos contenidos en ella van a constituirse en auténticos agentes impulsores de la acción. Como en tantos otros títulos de autores precedentes –*The Castle of Otranto*, *Mansfield Park*, *Castle Rackrent*, *Wuthering Heights*, *Bleak House*, *Howards End*, e incluso *Bowen’s Court*–, lo que Bowen quería transmitir a través de esta novela es que la importancia simbólica del emplazamiento y del escenario es tal que debe hacerse manifiesta desde el mismo título. Sin embargo, a diferencia de los lugares descritos en las obras citadas, la casa parisina de Mme Fisher no era una *Big House* irlandesa o una mansión señorial británica y, por lo tanto, carecía de nombre propio. Este dato resulta muy significativo para el lector porque induce a pensar que, en un principio, el edificio no iba a tomar prestado ningún rasgo del carácter de la saga familiar que lo había habitado en el pasado, sino que más bien iba a reflejar algún aspecto significativo de la ciudad en la que había sido construido. Por otra parte, el hecho de que el hogar de Mme Fisher careciera de nombre propio contribuía a intensificar los rasgos siniestros que la ciudad y la casa

indudablemente poseían en el relato. En efecto, la diminuta y oscura casa parisina de Mme Fisher – “The Fisher’s house ... looked miniature, like a doll’s house” (HP:22)-adquiría los rasgos de un lugar encantado al encontrarse situada en una calle solitaria que, como la calle que conducía al hotel italiano en *The Hotel*, “seemed, though charged with meaning, to lead nowhere.” (HP:22) Esta descripción inicial conseguía provocar en el lector la sensación de que la casa y las paredes rojas contenidas en ella formaban parte de un lugar fantástico, suspendido en el vacío, cercano a “such a sinister place, the Gare du Nord” (HP:17) y rodeado de edificios que se agrupaban en una ciudad amenazada y alerta, “ready for an immediate attack.” (HP:22) Decididamente, *The House in Paris* compartía con otras obras de autores precedentes (*Northanger Abbey*, *Wuthering Heights* y *The House of the Seven Gables*) un argumento estructurado en torno a los hechos ocurridos en una casa durante un tiempo pasado, centrándose en el análisis de sus repercusiones presentes. De la misma manera que ocurría en las obras de Austen, Brontë y Hawthorne, así como en las de otros autores angloirlandeses como Le Fanu y Maria Edgeworth, en *The House in Paris* los hechos ocurridos en la casa durante un tiempo pasado interactuaban con las vivencias de los que ahora habitaban en ella, de tal manera que sus habitantes permanecían indisolublemente encadenados a las consecuencias presentes de los acontecimientos pasados vividos por sus ancestros. En todas estas obras, las casas parecían haber absorbido las vidas de los que las habían habitado y se mostraban dispuestas a transmitir esas experiencias a los inquilinos actuales, algo muy característico de las *Big Houses* angloirlandesas que Bowen describía con esmero y precisión en un sugerente ensayo crítico sobre *Uncle Silas*, de Le Fanu:

“The hermetic solitude and the autocracy of the great country house, the demonic power of the family myth, fatalism, feudalism, and the “ascendancy” outlook are accepted facts of life for the race of hybrids from which Le Fanu sprang.” (MT:101)

Como todas ellas, el oscuro piso parisino en donde ahora se reunían Henrietta y Leopold estaba poseído por la fuerza omnipresente de su dueña Mme Fisher, la personificación de la fuerza destructiva de una mente despojada de todo sentimiento, así como por la pervivencia del recuerdo de los horrores pasados vividos allí. Sin embargo, la novela no puede ser considerada un relato de terror, al menos no en el mismo sentido en que podía serlo *Uncle Silas* cuando era descrita por Bowen como “a romance of terror” (MT:100). Aun así, la memoria de la muerte de Max Ebhart, que insistentemente

planeaba sobre la casa, y la fuerza oculta que Mme Fisher ejercía sobre los visitantes actuales añadían al relato indiscutibles tintes macabros. Junto con esto, las descripciones de Mme Fisher –“You know our hall is dark and she wears black; I only saw her face, which seemed to be hanging there” (HP:181) y los continuos comentarios de personajes y narrador –“I saw then that evil dominated our house” (HP:182); “the fatal house in Paris” (HP:186)- inducen a pensar que la novela compartía numerosos rasgos argumentales con la obra de Le Fanu, porque seguramente fue concebida como una exploración de la capacidad dominadora de la maléfica Mme Fisher sobre sus víctimas y de su nefasta influencia sobre la mentalidad infantil de Leopold y Henrietta. Así mismo, en este templo de corrupción moral, la presencia del indefenso Leopold y la inocente Henrietta y su estancia de varias horas en una casa dominada por el deseo desmedido de dominio de una anciana moribunda indefectiblemente traen a la memoria la confrontación con las fuerzas del mal que los niños protagonistas de *The Turn of the Screw* (1898) se vieron obligados a protagonizar en el famoso relato de Henry James.

Avanzando cronológicamente por la producción literaria de Bowen, la estructura sintáctica y las connotaciones semánticas del título de su próxima novela, *The Death of the Heart* (1938), permiten compararla con *A Death in the Family* (1957), una novela escrita casi veinte años después por el escritor norteamericano James Agee, quien eligió como protagonista de su obra a un niño huérfano diez años menor que Portia Quayne. También como ella, el pequeño protagonista de la novela de Agee sufría las consecuencias de la prematura muerte de su progenitor.

Por otra parte, las resonancias semánticas del título sugieren que la protagonista de *The Death of the Heart*, de manera parecida a la joven huérfana protagonista de *Uncle Silas* (1864), será la auténtica víctima del relato y su personaje resultará verdaderamente patético porque va a ser presentado en constante asociación con escenas de sacrificio y muerte. De manera parecida a la heroína de Le Fanu -quien en una reseña literaria sobre esta obra era comparada por Bowen con otras protagonistas de novelas góticas anteriores y, consecuentemente, era descrita como “by nature, a bride of Death” (MT:102)- Portia Quayne podría muy bien ser considerada una moderna y sofisticada Maud Ruthyn cuya muerte emocional, cuya *death of the heart*, tendrá efectos redentores y psicológicamente enriquecedores tanto para sí misma como para los que la rodean.

En consonancia con estas resonancias góticas tan determinantes para el desarrollo del argumento, es posible detectar una verdadera proliferación de imágenes asociadas a la enfermedad de la protagonista e incluso a su posible muerte, que en gran

medida derivan de su aspecto físico extremadamente delicado y enfermizo. Las referencias son numerosas y su efecto es claramente acumulativo: Portia a menudo se expresaba “in a hardly alive voice” (*DH*:235); mientras caminaba absorta en profundas reflexiones, “she pulled back to notice a wedding carpet up the steps of All Souls’, Langham Place –like a girl who has finished the convulsions of drowning she floated, dead, to the sunny surface again” (*DH*:268); durante uno de sus últimos encuentros con su amiga Lilian, Portia caminaba por las calles de Londres con la ligereza gaseosa de una aparición fantasmal: “She bobbed in Lilian’s wake between the buses with the gaseous lightness of a little corpse” (*DH*:268); durante su inesperada irrupción en el cuarto del Major Brutt, situado en la última planta del Hotel Karachi, Portia se tendía sobre la cama del veterano soldado y yacía con la relajación indolente y enfermiza de quien había decidido extinguirse: “By this series of acts she seemed at once to shelter, to plant here, and to obliterate herself –most of all that last. Like a sick person, or someone who has decided by not getting up to take no part in a day, she at once seemed to inhabit a different world” (*DH*:296); durante una de sus frecuentes charlas con Matchett en la oscuridad de su cuarto, mientras se preparaba para el sueño nocturno la sirvienta descubrió una carta de Eddie bajo su almohada. Al levantarse para despedirse de la joven huérfana, Matchett contemplaba a Portia tumbada “in a sort of coffin of silence” (*DH*:85); al accionar el interruptor de la luz, la repentina iluminación convertía el cuarto de Portia en una improvisada sala de hospital, en la que la enfermedad y la muerte volvían a hacer acto de presencia:

“Portia shut her eyes, set her mouth, and lay stiff on the pillow, as though so much light dug into a deep wound ... The very sudden, anaesthetic white light, striped by the pleats of the shade, created a sense of sick-room emergency. As though she lay in a sickroom, her spirit retreated to a seclusion of its own.” (*DH*:85)

En gran cantidad de ocasiones, incluso los lugares que Portia frecuentaba se contagiaban de esta corriente debilitadora y enfermiza que incesantemente parecía envolverla. Así ocurría con la luz mortecina del atardecer que penetraba por la ventana de su cuarto. Un cuarto confortable y elegantemente decorado pero que, durante el tiempo que Portia permaneció huída de Windsor Terrace, “seemed to expect nobody back. An empty room gets this look towards the end of an evening – as though the day had died alone in here.” (*DH*:313) Incluso su diario, una pieza clave en el desarrollo de la trama, exhibía una inocencia y una inmediatez tan evidentes que no podían más que

ser reflejo de una cierta simpleza o debilidad mental de Portia. La joven huérfana de Windsor Terrace poseía una falta de sofisticación tal que inducía a asociar su discurso con personajes como el de Benjy, el retrasado mental protagonista de *The Sound and the Fury* (1929), de W. Faulkner.

En constante vinculación con la irrupción de la enfermedad y la muerte en la cotidianeidad de la joven Portia existen una gran cantidad de metáforas teatrales que contribuyen a relacionar el aspecto vulnerable y enfermizo de Portia con su inevitable tragedia final:

“She was like one of those children in an Elizabethan play who are led on, led off, hardly speak and are known to be bound for some tragic fate which will be told in a line.” (*DH*:297)

Por otra parte, todas estas alusiones a un destino trágico propiciado por la debilidad y vulnerabilidad de la víctima igualmente inducen a interpretar la novela como una especie de relato detectivesco en el que el narrador parece empeñado desde el inicio en describir la consumación de una muerte anunciada, lo que podría constituir un sofisticado antecedente de los populares relatos de detectives conocidos como *thrillers* o incluso, salvando las distancias culturales y temporales, incita a considerar *The Death of the Heart* como el sorprendente germen anglosajón de *La Crónica de una Muerte Anunciada* (1981), de G. García Márquez. Esta asociación de géneros en apariencia tan dispares resulta menos chocante si se recuerda que Bowen era una gran aficionada a los *thrillers*, a cuya lectura recurría durante sus frecuentes viajes y desplazamientos por diferentes países de Europa y América. Como ella misma anotaba en *A Time in Rome* (1959), la lectura de una obra de este género a menudo ocupaba una buena parte de los tiempos de espera tan frecuentes en las vidas de los que realizan abundantes desplazamientos. En ocasiones, tras la llegada a su punto de destino, la conclusión de la lectura de una novela iniciada durante el desplazamiento ocupaba las primeras horas de estancia en una nueva ciudad. Concretamente, así comentaba Bowen que ocurrió cuando, recién llegada a Roma tras la muerte de su marido y tras tomar posesión de una poco hospitalaria habitación de hotel, la escritora decidió dedicar sus primeras horas a acabar la lectura de una obra de este género:

“The bed-head was in a corner, so I switched on the lamp and tipped up the shade, to continue my reading of a detective story –interrupted just at the crucial point by my train’s arrival at Rome station.” (*TR*:4)

Consideraciones biográficas aparte, en el mismo texto de *The Death of the Heart* existen abundantes referencias a la investigación del “crimen” perpetrado en Windsor Terrace y a diferentes aspectos del juicio a los culpables, ambos componentes básicos e imprescindibles del argumento de todas las obras pertenecientes a este género literario. En primer lugar, es evidente que el nombre de Portia no es en absoluto casual - “But why was she called Portia?” (DH:21), preguntaba St. Quentin a la atribulada Anna durante su paseo vespertino por Regent’s Park- sino que inmediatamente induce a relacionar a este personaje con la heroína de *The Merchant of Venice*, una sagaz e inteligente joven que durante una buena parte del drama representaba el papel de juez conductor del conocido juicio shakespeariano. Por otra parte, como explica Heath, en el prólogo a *The Portrait of a Lady* (1881) Henry James mencionaba este nombre y lo consideraba como la forma genérica para describir “a young person intelligent and presumptuous.” (12) Esta asociación de ideas es de importancia capital porque permite al lector intuir que la novela no va a centrarse exclusivamente en plantear el sacrificio de una víctima inocente, sino que esa víctima va a actuar así mismo como juez instructor del caso. De tal manera que la profundidad y sutileza de la novela estaban garantizadas por el hecho de que esa víctima a su vez va a convertirse en testigo y juez del juicio que condenará a los culpables. Esta circunstancia quedaría después claramente reflejada en la novela a través de los comentarios con los que Eddie y St. Quentin trataban de defenderse del sorprendente acoso moral de Portia: “You apply the same hopeless judgements to simply everything- for instance, because I said I loved you, you expect me to be as sweet to you as your mother.” (DH:281); “Aren’t you young to judge?” (DH:292).

Como era de esperar, la presencia de Portia no iba a resultar en absoluto fácil ni para los habitantes de Windsor Terrace ni para su asiduos visitantes. St Quentin, uno de los personajes que con mayor frecuencia planteaba las opiniones de la propia Bowen con respecto a temas como la memoria, el arte y la pérdida de la inocencia, en una escena clave de la novela acusaba abiertamente a Portia de poseer una peligrosidad letal: “You put constructions on things. You are a most dangerous girl.” (DH:250), y posteriormente volvía a insistir: “This evening the pure in heart have simply got us on toast. And look at the fun she has –she lives in a world of heroes.” (DH:310) De manera similar, Anna Quayne no dudaba en describir el diario de Portia como una trampa mortal para su integridad emocional: “Her diary’s very good –you see, she has got us taped. Could I not go on with a book all about ourselves? I don’t say it has changed the

course of my life, but it's given me a rather more disagreeable feeling about being alive –or, at least, about being me.” (*DH*:304). Por si esto fuera poco, en uno de sus monólogos Anna manifestaba consternada las implicaciones que la malignidad inconsciente de Portia tenía sobre la nueva relación que, desde su llegada, Anna se veía obligada a mantener con su esposo:

“Everything she does to me is unconscious: if it were conscious it would not hurt. She makes me feel like a tap that won't turn on. She crowds me into an unreal position ... she has put me into a relation with Thomas that is no more than our taunting, feverish jokes. My only honest way left is to be harsh to them both, which I honestly am.” (*DH*:246)

Tampoco el narrador se inhibía de generalizar abiertamente en sus reflexiones sobre la peligrosidad letal de Portia y Eddie, dos de los inocentes protagonistas del relato. En uno de los abundantes apartes que se alternaban con los diálogos asignados a estos dos personajes, la voz del narrador intervenía para advertir que:

“Innocence so constantly finds itself in a false position that inwardly innocent people learn to be disingenuous. Finding no language in which to speak in their own terms they resign themselves to being translated imperfectly. They exist alone; when they try to enter into relations they compromise falsifyingly – through anxiety, through desire to impart and to feel warmth. The system of our affections is too corrupt for them. They are bound to blunder, then to be told they cheat. In love, the sweetness and violence they have to offer involves a thousand betrayals for the less innocent. Incurable strangers to the world, they never cease to exact a heroic happiness. Their singleness, their ruthlessness, their one continuous wish makes them bound to be cruel, and to suffer cruelty. The innocent are so few that two of them seldom meet –when they do meet, their victims lie strewn all round.” (*DH*:106)

Finalmente, tras la descripción de la violencia padecida pero también perpetrada por la víctima sobre sus agresores emocionales, la novela planteaba la necesidad ineludible de reflexionar y valorar la trascendencia de lo ocurrido. Así, la escena final en los salones de Windsor Terrace, en la que Anna, Thomas y St Quentin se reunían para tratar de tomar una decisión sobre el futuro de Portia y, al mismo tiempo, para reflexionar sobre sus propias limitaciones y errores, puede fácilmente interpretarse como la representación simbólica de un juicio sumarisimo. Esta interpretación adquiriría mayor relevancia al asociarse en la mente del lector con las abundantes alusiones a

escenarios jurídicos que se habían ido acumulando a lo largo del relato. La preparación previa al juicio había comenzado algún tiempo atrás, cuando el narrador analizaba las sucesivas traiciones que Portia había perpetrado sobre Major Brutt, Lilian, Matchett, “even Anna” (*DH:106*), para defender su amor por Eddie: “Windsor Terrace would not do well at her hands, and in this there was no question of justice: no outside people deserve the bad deal they got from love.” (*DH:106-7*) En un análisis pormenorizado es fácil observar cómo los términos jurídicos parecen surgir de manera espontánea en los diálogos de los personajes y en las acotaciones del narrador: “For Eddie, Portia’s love seemed to refute the accusations that had been brought against him for years.” (*DH:107*) Con evidente voluntad acumulativa, el narrador describía Windsor Terrace como un lugar misterioso e inescrutable, que para Portia representaba “the court of an incomprehensible law” (*DH:105*), al que St Quentin, tras enterarse de la repentina desaparición de Portia, se acercaba presintiendo lo que iba a ocurrir, “drawn to the scene of his crime –or, more properly, to its moral source.” (*DH:299*) Posteriormente, tras comprobar que Portia no había regresado al domicilio de los Quayne a la hora acostumbrada, Thomas reaccionaba como un fiscal implacable, formulando una batería de preguntas acusadoras que provocaban en Anna y St Quentin un intenso sentimiento de culpa: “But Thomas, whose voice had become legal –obdurate, tough, tense –bore this down without considering it. ‘Listen, Anna,’ he said, ‘has anything special happened? Has she been upset about anything?’ (*DH: 301*).

A partir de ese momento, en Windsor Terrace “... the air immediately tightened, like the air of a court.” (*DH:301*) Una vez descubierto su paradero, Portia, como todo juez en pleno ejercicio de sus funciones, pronunciaba un veredicto solemne, que debía cumplirse si los Quayne deseaban su regreso a Windsor Terrace. Así lo explicaba Anna Quayne tras su conversación telefónica con Major Brutt: “She is waiting to see whether we do the right thing.” (*DH:304*)

Así pues, antes de tratar de tomar una decisión acertada, los Quayne debían hacer un examen de conciencia, rememorar los hechos, recapitular sobre lo ocurrido, confesar toda la verdad y esforzarse por actuar con justicia. Y eso es precisamente lo que hicieron. En referencia a la conclusión final sobre el contenido del relato, incluso los críticos han empleado términos inequívocamente jurídicos. Tras una serie de interesantes reflexiones sobre el estilo y el contenido de lo narrado, Hermione Lee llegaba a la conclusión de que la novela eludía toda consideración romántica sobre la inocencia y exponía abiertamente la enorme cantidad de matices que definen las

diferencias entre la inocencia y la experiencia: “Portia’s innocence makes a judgement on the world, but the world also passes judgement on innocence. In that way the novel typically refuses a simple romantic opposition.” (13)

Consideraciones semánticas aparte, el juicio crítico de Lee es acertado y sutil al entender que Bowen declinó cualquier consideración romántica sobre la inocencia, absteniéndose de juzgar con crudeza los actos de traición perpetrados por los adultos sobre los niños. Por el contrario, el pragmatismo de Bowen tendía a estimular el compromiso social porque concedía un valor excepcional a la capacidad de adaptación de sus personajes y por extensión de todo ser humano inteligente, a su medio social. Partiendo de esta idea, parece lógico deducir que la voz del narrador, y seguramente la de Bowen, poseía los mismo ecos que las voces de Anna y St Quentin cuando insinuaban que Portia, como Fanny Price en *Mansfield Park* y Maisie en *What Maisie Knew*, debía esforzarse por crecer emocionalmente y educarse, es decir, debía aprender que todo juicio sobre el comportamiento y las experiencias humanas debe ser formulado desde una perspectiva de tolerancia, entendiendo que la realidad es generalmente tan relativa y plural que no puede reducirse a ser juzgada desde perspectivas drásticas y generalizadoras. Como explica el psiquiatra y crítico literario norteamericano Robert Coles en un curioso artículo sobre esta obra, titulado “*Youth: Elizabeth Bowen’s The Death of the Heart*”, la intención de Bowen en esta novela fue exponer la cantidad de matices que conforman la relación entre los actos de bondad y maldad perpetrados por los seres humanos: “Since the Fall, Miss Bowen wants to show, it is not a clear-cut matter of falling prey; good and evil are hopelessly mingled or scattered.” (14) Ante semejantes dificultades para distinguir claramente estos dos opuestos, los protagonistas de las obras de Bowen solamente conseguían encontrar unas coordenadas clarificadoras en el desarrollo de la imaginación y en las manifestaciones artísticas.

Esta idea permite establecer una diferenciación evidente con Dorothea Brooke, la protagonista de *Middlemarch*, a quien William Heath (15) consideraba un claro antecedente literario de Portia, un referente literario tan válido, en su opinión, como los mucho más reconocidos personajes de James o de Forster con los que habitualmente se había comparado a Portia. No parece desacertada la puntualización de Heath si se observa cómo la primera aparición de la protagonista de *Middlemarch* anticipaba la imagen dominante de la primera escena de *The Death of the Heart*, la que describía el paseo invernal de Anna y St Quentin por Regent’s Park:

“That morning’s ice, no more than a brittle film, had cracked and was now floating in segments. These tapped together or, parting, left channels of dark water, down which swams in slow indignation swam.” (*DH*:7)

Las similitudes con la escena que abre la obra de Eliot son evidentes:

“Here and there a cygnet is reared uneasily among the ducklings in the brown pond, and never finds the living stream in fellowship with its own oary-footed kind.” (16)

Sin embargo, es importante señalar que la lectura detallada de ambas obras permite entender que las implicaciones filosóficas de una y otra son radicalmente opuestas porque, mientras que para George Eliott el impulso ordenador de la experiencia radicaba en el intelecto, para Bowen solamente la imaginación y el arte poseían esa valiosa capacidad redentora y ordenadora de la experiencia humana. Como comentaba en el capítulo anterior, considero que la posición de Bowen con respecto a la función del arte está más en sintonía con las opiniones de James y Lawrence, como así lo explicaba ella misma en una carta abierta a V.S. Pritchett, titulada “*Why do I write?*”, recogida en *The Mulberry Tree*. De manera parecida se expresaba el narrador en *The Death of the Heart* cuando apuntaba que: “Illusions are art, for the feeling person, and it is by art that we live, if we do.” (*DH*:111)

Su próxima novela, *The Heat of the Day* (1949), escrita durante los años cruciales de la Segunda Guerra Mundial y ambientada en el Londres asediado por las bombas enemigas, compartía con otras obras de autores contemporáneos, como *Put Out More Flags* (1942), de Evelyn Waugh, *Party Going* (1939) y *Caught* (1943), de Henry Green la tensión emocional sostenida por unos personajes que desarrollaban su existencia en un ambiente prebélico, como es el caso de *Party Going*, o plenamente bélico en las demás. En todas ellas abundan las alusiones a la violencia, a la desestructuración social y a la desconfianza propias de una situación política y social de tensión extrema y, también en todas ellas, destacan las continuas referencias a la melancolía y al silencio nocturno de una ciudad amenazada por las bombas enemigas.

En la descripción del restaurante anónimo al que Stella y Harrison acudieron en su primera y última cena juntos, la perspectiva cinematográfica de la escena y la sordidez ambiental prevalecían por encima de otras consideraciones descriptivas. El surrealismo implícito en esa escena permite compararla con las descripciones de Henry Green en *Caught*: “What will go on up there tonight in London, every night, is more like a film, or that’s what it seems like at the time. Then afterwards when you go over it,

everything seems unreal, probably because you were so tired ... You get so frightfully tired that half the time you're in a fog." (17) En su magnífico estudio crítico, Heath analizaba el trasfondo intelectual de esta novela relacionándola con un relato precedente de Bowen titulado "*Summer Night*" (18). Efectivamente, la incompatibilidad entre el peso de la razón y la fuerza vital de los sentimientos, la variedad de formas a través de las cuales el ser humano trata de huir de la realidad y la corrupción del idealismo romántico como causa directa de la traición y la guerra son temas que ya habían sido esbozados en este relato anterior de la misma autora. Así mismo, la peculiar confianza de Lois a Marda Norton al explicar su necesidad vital de arraigo en *The Last September* –“I like to be in a pattern ... I like to be related, to have to be what I am. Just to be is so intransitive, so lonely. ” (LS:98)- volvía a ser retomada por el narrador de *The Heat of the Day* para explicar el vacío familiar y social en el que Stella Rodney vivía recluida. Consciente de su situación, Stella deseaba que su hijo Roderick encontrara en Mount Morris un lugar seguro en donde asentarse y echar raíces, porque cualquier destino, cualquier esquema de futuro era preferible a una libertad *in vacuo*, lo que ella describía como “freedom in nothing” (HD:175). Aunque la actitud del narrador, y por tanto la de Bowen, era fatalista al considerar que la voluntad humana a duras penas puede asumir el control de su propia existencia, lo cierto es que en ningún momento ni el narrador ni la misma Bowen parecieron tener intención de desligarse del mundo del que formaban parte. Aunque la frase “one has to live as one can” (TN:99) volvía a tomar forma en *The Death of the Heart* como “(we) live the only way we can” (DH:309), esta idea de supervivencia presentaba ahora un nuevo matiz sutil pero suficientemente clarificador: la vida de los personajes en *The Heat of the Day* resultaba ser mucho menos autónoma y menos manejable que la vida de los personajes de las novelas anteriores. Sorprende observar, por ejemplo, que a pesar de que la protagonista de *The Heat of the Day* es presentada ante nuestros ojos como una mujer madura, inteligente y sofisticada, su planteamiento vital no muestra grandes diferencias con el de la inocente e inexperta Portia. De la misma manera que Portia debía enfrentarse a la sofisticación hostil de Windsor Terrace y al primitivismo desbordante de Waikiki, cuyas claves no compartía ni comprendía, la sofisticada Stella parecía profundamente confundida por la violencia y el primitivismo ambiental de una ciudad invadida por la tensión bélica. El paralelismo, aunque soterrado, no admite dudas: así como la llegada de Portia a Windsor Terrace y posteriormente a Waikiki fueron etapas claves para su necesaria educación social, la llegada de Stella a Holme Dene propició el primero de una larga y dolorosa lista de

descubrimientos sociales y emocionales que conducirían al desenmascaramiento de la traición de Robert. Sin embargo, en contradicción con lo expresado por Jocelyn Brooke y coincidiendo con Heath, entiendo que Holme Dene y Waikiki, aunque profundamente educativos para Stella y Portia respectivamente, no son equiparables como modelos domésticos, sino que más bien representan dos formas antitéticas de afrontar la realidad por parte de los personajes que las habitan. La vulgaridad inherente a la forma de vida desarrollada en Waikiki era producto de la falta de refinamiento y consecuencia de la insensibilidad de la clase media británica, mientras que los cimientos sobre los que se sustentaba la vida en Holme Dene eran mucho más corrosivos porque descansaban sobre el engaño y la desconfianza mutua de sus habitantes.

Desde mi punto de vista, en su manera de regentar Holme Dene, Mrs Kelway se asemejaba mucho más a la implacable Mme Fisher de *The House in Paris* que a la inconsciente Mrs Heccomb, cuya obsesión principal consistía en evitar que la sociedad bienpensante de Seale-on-Sea percibiera la vulgaridad del comportamiento primitivo de sus hijos adoptivos. De manera parecida a la madre de Thomas Quayne, la inefable Mrs Quayne en *The Death of the Heart*, Mrs Kelway y Mme Fisher eran poseedoras de unas mentes fuertes y manipuladoras con las que habían diseñado su propio territorio, proyectando en los planos de sus falsos hogares sus obsesiones estériles y sus incontrolables deseos de dominio. En semejante entorno, el padre de Robert en *The Heat of the Day*, así como Max Ebhart en *The House in Paris* y el padre de Thomas Quayne en *The Death of the Heart* habían sido incapaces de evitar su propia destrucción emocional, espoleada por la férrea voluntad de las mujeres con las que habían compartido sus vidas.

Por otra parte, Heath ha observado que *The Heat of the Day* era un claro anticipo de *A World of Love* porque el objetivo primordial del narrador en ambas novelas fue plantear simultánea y detalladamente los estados emocionales de los personajes y las manifestaciones externas de su evolución interior: “The simultaneous presentation of inner states of mind and the external expression of them that Miss Bowen’s complex narrator in *The Heat of the Day* made possible was, of course, missing in the play.” (19) Pero, aunque en *The Heat of the Day* había ocasiones en las que el interior y el exterior de los personajes parecían fundirse y dar lugar a estados alucinatorios, la posición del narrador todavía se mantenía firme y segura, y delataba su férrea voluntad por mantener el control del relato: “In *The Heat of the Day*, to be sure, there are “hallucinated”

characters, but their interior landscapes are presented by a narrator whose basic position is clearly in a saner world.” (20)

Por otra parte, aun obviando la coincidencia en la fecha de publicación, resulta imposible ignorar una serie de coincidencias argumentales que permiten relacionar *The Heat of the Day* con *The Meaning of Treason* (1949), de Rebecca West, quien en esta narración exploraba las circunstancias que rodearon el juicio contra William Joyce. (21) En lo relativo a la ambientación, es evidente que existen un buen número de escenas crepusculares del Londres bombardeado por los aviones enemigos que se asemejan a las descritas por Graham Greene en *The Ministry of Fear* (1943), una novela que, al igual que *The Heat of the Day*, exploraba el tema de la traición y la desconfianza surgida entre dos amantes que vivían su amor en medio de la violencia y el horror propios de un ambiente bélico.

Y es que, desde un punto de vista estrictamente semántico, el título de *The Heat of the Day* puede y debe entenderse como una alusión directa a la dureza y a la tensión vivida por los ciudadanos de Londres durante las etapas de mayor tensión bélica vividas durante la segunda contienda europea. La frase que da título a la novela, de estructura gramatical idéntica a la de la novela anterior, *The Death of the Heart*, pertenece a un conocido pasaje bíblico de San Mateo recogido en el Nuevo Testamento, en el que un grupo de jornaleros se quejaban al patrón por recibir el mismo salario que un compañero que había iniciado su jornada de trabajo once horas después. Los enojados jornaleros, que habían trabajado la jornada completa durante un caluroso día de verano, manifestaban haber padecido, textualmente, “the burden and heat of the day.” (Mathew, XX,xii).

Con respecto a este mismo asunto, en *Social Discontinuity in the Novels of Elizabeth Bowen*, John Coates realiza un interesante análisis sobre el exclusivismo y la descontextualización de la relación amorosa que mantenían Stella y Robert, la pareja protagonista de la novela. Basándose en la trascendencia de uno de los raros momentos de percepción que Stella experimentaba tras despertar de un largo sueño y descubrir que había dormido hasta bien entrado el mediodía, Coates explica que las palabras del título aluden directamente a la parte pública que toda relación amorosa tiene, es decir, a las relaciones que los amantes entablan con sus pasados respectivos, con sus familias y con el entorno social en medio del cual se desenvuelve su relación. Como muy bien explica Coates, Stella y Robert habían eludido cultivar esta faceta pública de su relación en favor de la parte privada y pasional de su amor. En opinión de Coates, se consideraba

que una pasión amorosa despojada de la responsabilidad de asumir “the heat of the day”, es decir, las responsabilidades familiares y sociales de los amantes, es incompleta y restrictiva, y por lo tanto está condenada al fracaso. El análisis de Coates es tan claro y perceptivo que merece ser citado extensamente: “It is probably this passage, with its account of waking in harsh daylight glare, which gives the novel its title. It places at the very centre of the text the dichotomy between the two main aspects of love which are inevitable when the experience of it is of any duration. It invites the reader to consider the relationship between love as a sometimes brief, and always private and personal passion ... and, on the other hand, love in the context of one’s past, one’s family, one’s other relationships, of work, duty and society.” (22)

Avanzando cronológicamente por este breve análisis de las referencias literarias implícitas en los evocadores títulos de las novelas de esta autora, parece lógico entender que el hecho de haber usado la definición de amor que se desprende del pasaje de Thomas Traherne -“There is in us a world of love to somewhat, though we know not what in the world that should be ... Do you not feel yourself drawn by the expectation and desire of some Great Thing?” (23)- como fuente de inspiración para el título de su próxima novela permite pensar que Bowen probablemente pretendía convertir *A World of Love* (1955) en una exploración y recreación de la naturaleza del amor o, cuanto menos, de las expectativas e ilusiones que una pasión amorosa puede despertar en aquellos que la experimentan.

Este distanciamiento temático es cuanto menos sorprendente porque se aleja notoriamente de la voluntad de análisis social adoptada por el narrador en *The Heat of the Day*, su novela precedente, y, sin embargo, es explicable porque forma parte de una tendencia común a todos los autores británicos que escribieron sus obras durante los primeros años de la posguerra europea. Muy probablemente, el desinterés compartido por diferentes autores por explorar los aspectos sociológicos o políticos de su realidad más inmediata tiene mucho que ver con la sensación de fracaso y desilusión que debieron experimentar durante los años posteriores al final de la confrontación bélica. Este desencanto y pesimismo vital compartido muy bien pudieron provocar un desinterés por reflejar en sus escritos cuestiones puramente realistas e impulsó una tendencia a huir hacia sus mundos privados de fantasía e ilusión como lugares de inspiración para sus obras. Como muy atinadamente apunta Heath, la desilusión con lo inmediato suele impulsar a los escritores británicos a huir hacia lo fantástico: “Disillusionment with sociology and politics has accompanied a preference, especially

in England, for the less “realistic”. Although no single word indicates the direction taken by Apocalyptic and New Romantics in poetry, or the work of Rex Warner, William Sansom, P.H. Newby, Ivy Compton-Burnett, V.S. Pritchett, Iris Murdoch and Henry Green in prose fiction, it is clear that the years since 1939 produced, or forced into prominence, many writers whose attitude merges realism and fantasy.” (24)

Evidentemente, Bowen compartió con sus contemporáneos esta tendencia a escapar a través de sus escritos de toda inmediatez política y sociológica, adhiriéndose a una nueva tendencia literaria que además ella conjugó con un cambio radical de emplazamiento. En efecto, entre 1931 y 1949 la acción de todas sus obras, con la excepción de *The House in Paris*, se había desarrollado en algún lugar del sur de Inglaterra o, más concretamente, en Londres y había situado a los personajes en una serie de emplazamientos específicos y bien delimitados. Contrastando con todo lo anterior, la mayor parte de lo publicado durante los años de posguerra (una novela, varios relatos cortos y una única obra teatral escasamente conocida) fue ambientado por Bowen en algún lugar de Irlanda. Tanto el emplazamiento como el tono narrativo de sus obras experimentaron un cambio fundamental, un retroceso muy significativo hacia un estado contemplativo, hacia una actitud de repliegue y pasividad compartida por la mayor parte de sus coetáneos, como apuntaba Heath. Ese cambio de actitud motivado por unos sentimientos crecientes de decepción y desencanto con respecto al presente y al futuro de la condición humana parece hacer referencia a lo que George Orwell definió como “Quietism”, la única opción políticamente honesta que, en su opinión, podían adoptar los escritores de los años 40, los únicos supervivientes de la destrucción y el horror de la última guerra: “It seems likely, therefore, that in the remaining years of free speech any novel worth reading will follow more or less along the lines that Henry Miller has followed –I do not mean in technique or subject matter, but in implied outlook. The passive attitude will come back, and it will be more consciously passive than before. Progress and reaction have both turned out to be swindles. Seemingly there is nothing left but quietism –robbing reality of its terrors by simply submitting to it ... That seems to be the formula that any sensitive novelist is now likely to adopt. A novel on more positive, “constructive” lines, and not emotionally spurious, is at present very difficult to imagine.” (25) En efecto, al distanciarse de las consideraciones sociológicas tan importantes en *The Heat of the Day* y al adentrarse en cuestiones cada vez más espirituales y metafísicas, la primera novela concebida por Bowen tras sus experiencias vividas durante la guerra parece ejemplificar el deseo romántico del ser humano de

huída, su necesidad de escapar de sus limitaciones espaciotemporales para replegarse en sí mismo y poder así penetrar de lleno en su propio mundo de percepciones. Este repliegue, común a los protagonistas de otras obras contemporáneas, estimulará a los personajes a protagonizar un desarrollo cognitivo de sí mismos y de su entorno. Además, las distorsiones propias de este tipo de realismo altamente contaminado por grandes dosis de fantasía, un estilo común entre la generación de escritores de posguerra británicos, se combina en todos ellos con una perspectiva de distanciamiento irónico muy particular, una separación necesaria y saludable con respecto a su entorno que indudablemente les ayudó a procesar y a asimilar las distorsiones de la realidad y los terribles efectos de la violencia vivida durante y después de los años de contienda bélica. Como explica Heath: "... it is clear that the years since 1939 produced, or forced into prominence, many writers whose attitude merges realism and fantasy. In the work of many of these novelists, the settings and 'assumptions about life' are realistic, the action fantastic ... such distortions of realism, often subtle, combined with an ironic tone, characterize many English attempts to deal with the more extensive distortion of the 'everyday' that war and its after-effects bring about." (26)

Siguiendo esta tendencia común a los escritores de su generación, Bowen redefine el postulado de Traherne en torno a la existencia de dos mundos, descritos por Heath como: "... one great and beautiful made by God, and the other a Babel of Confusions made by men." (27) El primero de ellos puede identificarse con un estado subjetivo del ser humano similar al momento de plenitud cognitiva que Jung denominaba "awareness", definido por Heath como: "a subjective state that one first enters by enjoying and participating sensuously in the beauty of nature." (28)

Muy posiblemente, ese estado subjetivo de plenitud interior y de comunión con el entorno es el principal componente de *A World of Love*, lo que Bowen parecía subrayar con una referencia directa al pasaje de Traherne en el mismo título. Sin embargo, mientras que Traherne concibió este pasaje como una evocación de la naturaleza del amor cristiano, en la obra de Bowen este "world of love" no constituía una alusión directa a la religiosidad cristiana, sino que más bien prefiguraba la existencia del mundo de la imaginación como capacidad suprema de percepción, como concienciación plena de la existencia de verdades no evidentes. Ese conocimiento pleno y profundo del entorno natural y social constituía para Bowen el paso primero e indispensable para alcanzar el autoconocimiento. Su preludio necesario e inevitable

debía ser la pérdida progresiva de la inocencia infantil y la adquisición de una voluntad plena de comprensión y de penetración en el mundo adulto.

Desde esta nueva perspectiva literaria de Bowen, *A World of Love* es la primera de las tres novelas escritas durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y supuso -como *The Years* (1937) lo fue con respecto a *The Waves* (1931) en la evolución artística de Virginia Woolf– un último ensayo, un intento de recapitulación final sobre la evolución de su estilo y una conclusión a sus años de investigación literaria. Esta obra constituye una reflexión final de Bowen, formulada justamente antes de plantearse un nuevo punto de partida que propició la exploración de nuevas técnicas narrativas y renovadas imágenes literarias. *A World of Love* debe entenderse como uno de los últimos y sorprendentes ejemplos de lirismo irónico propio del estilo literario de Bowen quien, basándose en detalladas descripciones atmosféricas, planteaba ahora el relato desde una perspectiva similar a la empleada por las nuevas técnicas cinematográficas de los artistas contemporáneos. Este rasgo estilístico tan abundantemente desarrollado en el relato aparecía en sorprendente combinación con otro rasgo característico de las novelas de esta autora: la intensa y frecuente interacción entre la identidad de los personajes y los objetos y elementos del paisaje que conformaban la ambientación escénica. Una vez más, en *A World of Love*, el clima narrativo y el paisaje interactuaban tan intensamente con los personajes que acababan por convertirse en verdaderos agentes del relato.

Todos estos rasgos permiten e incluso inducen a comparar la primera novela de posguerra de Bowen con *Waiting for Godot* (1953), la conocida pieza teatral de Samuel Beckett publicada dos años antes que la novela que ahora nos ocupa. Aunque muy diferentes en los aspectos temáticos y en la ambientación escénica, ambas obras comparten un rasgo literario habitualmente asociado al teatro de Beckett, que también forma parte de la concepción literaria de Bowen: desde los parámetros impuestos por las normas del género teatral en un caso y novelesco en el otro, ambas obras plantean una clara y tajante inversión de los sentimientos de felicidad y plenitud que los personajes de las obras románticas anteriores solían alcanzar en su interacción con la naturaleza y con los objetos cotidianos, desarrollando una nueva y sorprendente identificación con lo externo que en ningún caso tenía ahora efectos placenteros ni liberadores para los personajes. Esta nueva perspectiva planteada por Bowen en *A World of Love* es descrita por John Hildebidle en *Five Irish Writers* como “a darkly synergistic interaction between landscape and soul, a distinctly Beckettian inversion of the Romantic intersection of self and nature.” (29) Todo lo cual permite afirmar que, desde distintos

géneros literarios, tanto Bowen como Beckett exploraron hasta límites insospechados los efectos de una desintegración radical de los límites entre la realidad interna y externa de sus personajes, algo que por otra parte ya habían comenzado a hacer Sheridan Le Fanu, los escritores de novelas góticas y Emily Brontë, en *Wuthering Heights*.

En efecto, como ya había comenzado a ocurrir en las obras de sus predecesores, la desintegración de los límites entre el interior y el exterior de los personajes en *A World of Love* y en *Waiting for Godot* incidía decisivamente en la progresiva desintegración de su identidad. Esta incapacidad de los personajes para discriminar entre lo real y lo ficticio finalmente derivaba en una pérdida total de referentes, en una creciente incapacidad para ordenar los datos extraídos de la experiencia, en una pérdida de la memoria y, finalmente, en una merma considerable en la facultad para experimentar emociones.

A pesar de la brevedad de su estudio crítico, publicado diez años antes de la entrega a imprenta de *A World of Love*, Jocelyn Brooke ya había observado que la madurez literaria desplegada en *The Heat of the Day* había inducido a Bowen a rebasar unos límites expresivos de los cuales era imposible retroceder, por lo cual esta escritora debía plantearse el reto de evolucionar y buscar nuevas fórmulas narrativas: “The earlier books ... dealt with a world that has, for all practical purposes, ceased to exist: the crust of civilized life has been cracked in too many places, the abyss beneath our feet can no longer be ignored ... What will be Miss Bowen’s approach, as a novelist, to the squalid, standardized and unhopeful world in which we are now living?” (30) Siguiendo el planteamiento de Brooke, *A World of Love* indudablemente supone el definitivo adiós de Bowen a la intensa y fértil recreación del pasado angloirlandés que había llevado a cabo en sus obras anteriores y, por tanto, puede interpretarse como el cierre definitivo de una etapa clave en su creación literaria.

Desde mi punto de vista, la diferencia fundamental que esta obra de conclusión plantea con respecto a *The Last September*, la otra de sus novelas ambientada totalmente en Irlanda y protagonizada exclusivamente por angloirlandeses, es que *A World of Love* constituye un ejemplo único e incomparable del continuo interés de Bowen por analizar el poder de la memoria y el peso del pasado, en esta ocasión desde un planteamiento similar al de un relato de fantasmas. Como *The Last September* y el relato titulado “*The Happy Autumn Fields*”, *A World of Love* relataba unos acontecimientos enmarcados en un tiempo pretérito e irrecuperable. Sin embargo, en contraste con *The Last September*, en *A World of Love* el narrador iniciaba la narración en un tono elegíaco que

transportaba al lector hasta un tiempo pasado e inmediatamente introducía un repentino cambio de perspectiva temporal y presentaba abruptamente la sordidez contemporánea del dormitorio de Antonia, en cuya mesilla alguien había olvidado, entre otras cosas, un paquete de una moderna marca de cigarrillos. En consonancia con este contraste desconcertante, la sensación de atemporalidad y la constatación de la pérdida de valores pasados no tardaba en hacer aparición en la descripción casi naturalista del deterioro físico predominante en el dormitorio de la dueña de Montefort:

”... a packet of Gold Flake, a Bible, a glass with dregs, matches, sunglasses, sleeping pills, a nail file and a candlestick caked with wax into which the finished wick had subsided. A damaged Crown Derby saucer held strawberry husks, cigarette stubs, ash: some uneaten strawberries sweetly tainted the already unfresh surrounding air.” (WL:10)

A partir de ese momento, el lector no podría volver a ignorar el hecho de que la vida que llevaban los habitantes de Montefort no era más que una sombra de lo que fue en otro tiempo. La reiteración de imágenes de abandono -“seeded grass between the cobbles” (WL:43)- dibujaban un paisaje de sequía y deterioro similar al reflejado por T.S. Eliot en *The Waste Land*. La sensación de que la casa y los que la habitaban se encontraban atrapados en una especie de maldición o conjuro se proyectaba incluso en la acción de las fuerzas naturales, que castigaba a los habitantes de Montefort con una ola de calor sin precedentes sobre suelo irlandés. El maleficio acababa incluso por trascender a lo puramente físico cuando Jane experimentaba la sensación de que “above her something other than clouds was missing from the uninhabited sky.” (WL:43) Esto es lo que permitió a Lee (31) observar que la trama argumental de *A World of Love*, centrada en explorar la etapa de tránsito a la madurez de la joven y bella protagonista, puede muy bien considerarse una versión moderna del clásico de *Sleeping Beauty*. Aunque ésta no era la primera vez que Bowen recurría a este mito al analizar las diferentes etapas del despertar a la vida de una adolescente, la heroína de *A World of Love* parecía personificar con mayor fidelidad que las otras protagonistas a la joven princesa durmiente porque, a diferencia de lo que ocurría con sus antecesoras Lois, Emmeline o Portia, Jane Danby era recompensada con un final abierto y feliz, algo sin precedentes en la obra de Bowen. Este dato induce a pensar una vez más que esta novela pareció haber sido concebida por Bowen como broche final o cierre de un ciclo narrativo. Quizás también por eso no resulta en absoluto difícil señalar las evidentes similitudes que posee con casi todas sus narraciones precedentes. Como *The Death of*

the Heart, A World of Love acababa reiterando la opinión de Bowen de que es absolutamente necesario alcanzar un compromiso con el mundo si se pretende sobrevivir como persona y como miembro de un grupo social estable. Por otra parte, la irrupción de una parte del pasado en el presente narrativo era tan violenta e inesperada como la planteada en la segunda parte de *The House in Paris*, aunque bien es cierto que los avances y retrocesos en el tiempo narrativo no estaban tan claramente marcados en *A World of Love* como lo estaban en el relato parisino. La recreación de la decadencia del tipo de vida vivida en una *Big House* permite situar la novela en la misma línea que *The Last September* y la posición en la que Lilia se encontraba tras descubrir que había basado su existencia en una mentira se asemejaba enormemente a la de Stella Rodney, la protagonista de *The Heat of the Day* porque, como ella, Lilia había optado por aparecer a los ojos de los demás como culpable de hechos que no había cometido, tratando con ello de ocultar su ignorancia y su vulnerabilidad. Indudablemente, Jane puede ser considerada una moderna Lois en su aceptación final de lo que Montefort era y de lo que su herencia representaba, o posiblemente como una adulta Portia, porque, como la joven huérfana de Windsor Terrace, Jane acabaría completando su educación en el castillo de Lady Latterly. Su aprendizaje definitivo derivó de su enfrentamiento valiente y decidido al peligro de permanecer, como había ocurrido con Lilia y Antonia, anclada en el pasado. Finalmente, el personaje de Maud puede entenderse como un compendio de Theodora Thirdman, en *Friends and Relations*, de Pauline en *To the North*, de Henrietta en *The House in Paris* y en general de todas las niñas y adolescentes de sensibilidad extrema que acostumbraban a acompañar y a perturbar con su presencia a las ya atribuladas protagonistas de las obras de Bowen. Coincidiendo plenamente con lo apuntado por Lee, con *A World of Love* Bowen pareció pasar página y cerrar un ciclo literario a través de una novela que contenía gran cantidad de ecos y coincidencias con el resto de los componentes de su universo literario: “*A World of Love* is haunted by its author’s past creations, and most of all by her past treatments of Anglo-Ireland.” (32)

Por otra parte, el hecho de haber situado la novela en Irlanda como escenario exclusivo, por primera y última vez después de *The Last September*, es especialmente significativo sobre todo si se tiene en cuenta el significado asignado a Irlanda en la segunda parte de *The House in Paris* y en algunos fragmentos de *The Heat of the Day*. En la primera de estas dos novelas Irlanda se constituía en una región mítica e irreal en la cual los Bent buscaban evadirse de la responsabilidad de vivir y morir y, en la segunda novela, Irlanda se convertía en el único lugar en donde Roderick Rodney podía

poner sus esperanzas de futuro tras los años de desequilibrio social vividos en Londres. Como explica Heath “The use of Ireland in *A World of Love* intensifies these qualities by making them an exclusive reality.” (33)

Por otra parte, las descripciones del paisaje y la topografía de los alrededores de Montefort tienen un parecido extraordinario con las descripciones de los lugares imaginarios que el narrador proyectaba en la mente de Portia, en *The Death of the Heart*. En sus sueños de adolescente, Portia se imaginaba a sí misma en compañía de Eddie habitando un espacio desierto y luminoso en donde:

“Safe for the minute, sealed down under her eyelids, Portia lay and saw herself with Eddie. She saw a continent in the late sunset, in rolls and ridges of shadow like the sea. Light that was dark yellow lay on trees, and penetrated their dark hearts. Like a struck glass, the continent rang with silence. The country, with its slow tense dusk-drowned ripple, rose to their feet where they sat: she and Eddie sat in the door of a hut ... this light was eternal; they would be here for ever.” (*DH*:85-6)

Estas alusiones a la luz y a las sombras que los elementos del paisaje proyectaban, así como la sensación de amplitud en la contemplación del entorno se corresponden estrechamente con el pasaje descriptivo con que el narrador iniciaba *A World of Love*:

“This light at this hour, so unfamiliar, brought into being a new world – painted, expectant, empty, intense. The month was June, of a summer almost unknown; for this was a country accustomed to late wakenings, to daybreaks humid and overcast.” (*WL*:9)

Las similitudes entre las descripciones del paisaje ideal en *The Death of the Heart* y las que recreaban los efectos de la luz sobre el suelo irlandés en *A World of Love* eran tan evidentes como las alusiones del narrador, recordándonos que ni Montefort ni la imaginación desbordante de Jane eran elementos exclusivos, sino que más bien eran artefactos literarios de Bowen capaces de recrear otras vidas, otros lugares y, cómo no, otras obras literarias. Concretamente, la capacidad que el paisaje tenía como enlace entre el pasado y el presente se reflejaba en un pasaje clave en el que, mientras leía las cartas de Guy (34), Jane comprobaba que lo que él vió entonces durante “an ardent hour in summer”, de nuevo “stamped the scene again.” (*WL*:48) Los detalles apuntados por Guy sobre los alrededores de la casa formaban ahora “also part of the story” para la receptiva Jane. (*WL*:48) En numerosas ocasiones, las asociaciones

literarias de los personajes de *A World of Love* con ciertos mitos literarios universales eran explícitamente sugeridas por el narrador: Mamie, una de las invitadas de Lady Latterly, trataba patéticamente de emular a Ofelia y a Lady Macbeth ante la mirada irónica y condescendiente del resto de invitados; los avatares emocionales vividos por Jane eran a menudo descritos en lenguaje heroico, con evidentes rasgos premonitorios: la charla de sobremesa durante la cena “took a heroic turn –a recollection of action as it could be” (WL:68); la fiesta fantasmal en el castillo de Lady Latterly presentaba alusiones directas a *Alice in Wonderland* por el tono irónico empleado por Jane para describir la artificiosidad de los invitados: “ ‘You’re nothing,- she thought of the company, ‘but a pack of cards!’ –but the cards were stacked, and against her” (WL:61); la descripción del primer encuentro entre Guy y Lilia poseía claros ecos de *A Midsummer-Night’s Dream*: “Ill met, since this was the outcome, had Guy been by the ballroom-blue moonlight of Maidenhead” (WL:15); el recuerdo de la relación que Guy y Antonia habían mantenido durante su juventud se parecía enormemente a la estrecha y tortuosa relación entre Heathcliff y Cathy durante su infancia en *Wuthering Heights*. Los ecos de Brontë surgían en “... the endless rushing, or rushing endlessness” (WL:78) de los niños, en “the un pitying roughness” (WL:77) de sus relaciones cotidianas y, sobre todo, en un sentimiento compartido de inmersión en una atemporalidad idílica y permanente en Montefort. Por su parte, la decisión de Lilia de romper la simbólica muralla de espinos que rodeaba al jardín de Montefort para restaurar así el flujo temporal tan largo tiempo suspendido evocaba una situación similar en el clásico de *Sleeping Beauty*: “Not an enemy briar dared cross her way now Lilian was not retreating but advancing.” (WL:98) Y, finalmente, el encuentro final entre Jane y Richard Priam reproducía una escena shakespeariana de *As You Like It* en la que Rosalind describía el primer encuentro entre Oliver y Cecilia:

“*Rosalind*: O, I know where you are: nay, ‘tis true: there was never any thing so sudden but the flight of two rams and Caesar’s thrasonical brag of ‘I came, saw, and overcame’ for your brother and my sister no sooner met but they looked, no sooner looked but they loved, no sooner loved but they sighed, no sooner sighed but they asked one another the reason, no sooner knew the reason but they sought the remedy.” (*As You Like It*, V,ii)

La referencia directa a esta escena queda patente cuando, en palabras del narrador, Jane y Richard Priam experimentaron el amor nada más encontrarse en el

aeropuerto de Shannon: "Their eyes met. They no sooner looked but they loved." (WL:149)

Pues bien, si el empleo de esta especie de inventario de referencias literarias induce a pensar que con *A World of Love* Bowen buscó la culminación de un ciclo narrativo, su próxima novela, titulada *The Little Girls* (1964), puede muy bien entenderse como el inicio de una nueva etapa en su producción literaria. Esta novela pareció ser la respuesta de Bowen a la pregunta formulada por Brooke sobre la necesidad de imprimir un cambio de dirección a su habitual línea narrativa y representó más que ninguna otra la voluntad de Bowen de explorar espacios desconocidos en su estilo narrativo, centrándose en la investigación de nuevas técnicas literarias e incluyendo diferentes perspectivas artísticas. La primera innovación se centró en el planteamiento de la acción, que por primera vez era organizada desde una perspectiva externa y periférica. Como consecuencia de este nuevo enfoque estilístico, sorprende la tendencia de Bowen a prescindir de la presencia del narrador omnisciente, quien en las obras anteriores se había encargado de transcribir las percepciones de los personajes, de traducir sus pensamientos a un lenguaje mucho más elaborado y en ocasiones se había ocupado de formular sus propios juicios sobre la evolución de los acontecimientos y el transcurso de la acción.

Desde las primeras páginas, parece claro que en esta novela Bowen optó por suprimir los elaborados comentarios y acotaciones del narrador, así como por eliminar cualquier análisis psicológico de los personajes, elementos ambos muy frecuentes y característicos de su narrativa anterior. Este nuevo enfoque es consecuencia directa de un planteamiento deliberadamente distinto por parte de Bowen, según explicaba su editor Spencer Curtis en el prólogo a la edición póstuma de *Pictures and Conversations*: "In *The Little Girls*, she for the first time deliberately tried, as she said when discussing with me the writing of it, to present characters entirely from the outside. She determined never to tell the reader what her characters were thinking or feeling. She recalled that once when she had remarked to Evelyn Waugh that he never told his characters' thoughts, he had replied, 'I do not think I have any idea what they are thinking; I merely see them and show them.' In a way vastly different from Waugh's, she set herself the technical puzzle of writing a book 'externally'." (35) Siguiendo la línea iniciada por *A World of Love*, la incertidumbre que planeaba sobre los hechos acontecidos en la novela precedente alcanzaba en *The Little Girls* extremos insospechados, llegando incluso a

plantearse varias alternativas sobre la misma cosa en las percepciones sensoriales de los personajes:

“Across the uneven rock floor, facing the steps, was either a shallow cave or a deep recess –or, possibly, unadorned grotto? ... A woman, intent on what she was doing to the point of trance, could be seen in back-view ... She may not have heard the man, who was wearing espadrilles- she did not, at any rate, look round.” (LG:9)

La acción y las palabras de los personajes sustituían ahora al análisis psicológico y a los detallados informes a los que nos tenía acostumbrados el narrador de las novelas anteriores de Bowen. Así las cosas, el diálogo en *The Little Girls* era concebido desde el principio como un elemento fundamental del relato, algo propio de los relatos detectivescos que, como comentaba anteriormente, eran muy apreciados por Bowen como fuente de inspiración literaria y como forma de disfrute personal. En este contexto, la elección de tres personajes femeninos que demostraban poseer una incontrolable afición por las confidencias (sobre todo en el caso de Dinah), con una clara inclinación a inventariar las costumbres sociales (un rasgo muy característico de Sheila) y con una gran elocuencia intelectual (muy evidente en el personaje de Clare), parecía una decisión más que acertada por parte de la autora del relato. Por otra parte, como observa Christensen, el carácter y la personalidad de las amigas de la infancia se adaptaba a la perfección a la tríada característica del poema “*The Woods of Westermain*” (1883), de George Meredith, cuya mención por parte de Clare –“Enter these enchanted woods, you who dare” (LG:228)- resultaba tan pertinente como clarificadora. En el poema al que ella aludía se encuentran los siguientes versos, que parecieron haber inspirado a Bowen en el momento de diseñar a sus tres personajes protagonistas:

“Pleasures that through blood run sane,
Quickening spirit from the brain,
Each of each in sequent birth,
Blood and brain and spirit, three
(Say the deepest gnomes of Earth),
Join for true felicity.” (36)

Siguiendo lo expuesto en el cuarto verso, la sensual Sheila puede representar “*the blood*”, la introspectiva Clare “*the brain*” y la impresionable Dinah “*the spirit*”. Como el verso sexto verifica, cada uno de los tres elementos deben estar presentes si se

desea alcanzar la felicidad, de la misma manera que, en la novela, las tres amigas debían estar presentes para efectuar la búsqueda retrospectiva del cofre enterrado: “Three it was, so Three it should be”, apostillaba Dinah antes de iniciar los trámites necesarios para propiciar el reencuentro de las tres amigas. (LG:48)

Desde el punto de vista argumental, *The Little Girls* reflejaba más que ninguna otra obra de Bowen la influencia que Proust ejerció sobre sus teorías artísticas y sobre el desarrollo de su técnica literaria. De manera similar a lo narrado en la mayor parte de las obras del conocido autor francés, la novela recreaba una preocupación permanente de Proust y Bowen: la actividad incontrolable de la memoria y la influencia devastadora del pasado sobre el presente narrativo. Como ha observado Lee (37), la idea de que el ser humano puede sentirse intensamente afectado por el pasado procede de Proust, quien por otra parte ejerció una influencia permanente no solamente en ésta sino en toda la obra de esta autora angloirlandesa. Como prueba de esta admiración, Bowen nunca prescindió de las alusiones directas a la figura y la obra del autor francés en todos sus textos, y especialmente en las páginas de *The Mulberry Tree* (1934). Precisamente en esta recopilación de artículos, reseñas, conferencias y piezas autobiográficas destaca un excelente ensayo sobre el tipo de vida que Bowen vivió en Downe House durante sus años de formación académica en este internado para jóvenes miembros de familias acomodadas. Posteriormente, en *Eva Trout*, Bowen menciona la idea de Proust de que existe una interacción constante entre imaginación y memoria: “Imagining oneself to be remembering, more often than not one is imagining. Proust says so.” (ET:94) Finalmente, la colección de ensayos publicada bajo el título de *Pictures and Conversations* contiene un estudio pormenorizado de uno de los personajes más emblemáticos del autor francés, cuyo nombre da título al ensayo: “Bergotte”. Aunque más indirectamente, además de desarrollar la idea inspiradora de que el pasado puede regresar y apoderarse del presente a través de la fuerza de la memoria y de la asociación mental involuntaria, *The Little Girls* plantea un buen número de similitudes estructurales con, por ejemplo, *À la Recherche*. Con respecto a esta obra del escritor francés, parece claro que la enorme cantidad de símbolos asociados a Marcel, el personaje principal de la trilogía proustiana, tienen una correspondencia directa con los símbolos asociados a Dinah, Clare y Sheila, las tres protagonistas de *The Little Girls*: el columpio abandonado, que simboliza la infancia perdida; los objetos enterrados, símbolos del pasado que siempre se puede desenterrar –entre ellos se incluye un revólver, que incidentalmente parece anticipar el empleado por Jeremy para acabar con

la vida de su madre en la novela siguiente-; las máscaras, símbolo de la fuerza oculta del subconsciente; los objetos de cerámica y los libros de Mrs Piggott, que simbolizan el arte y el placer que la sensibilidad artística pueden proporcionar a los que son capaces de disfrutarlos; y por último la caja que Clare guardaba en el almacén de su tienda, en donde se almacenaban los objetos personales de Major Burkin-Jones, y que parecía simbolizar el pasado ni olvidado ni asumido por Clare. Todos ellos son objetos que contribuyen a mantener la lectura de la novela en un plano simbólico, muy similar al que el lector alcanza con la lectura de la narrativa proustiana. De entre todos ellos, posiblemente los libros y las cerámicas heredadas de Mrs Piggott –cuya “miniature vastness was of a size with (Clare); their look of eternity could be taken in in less than a minute.” (LG:77)- son los objetos que en mayor medida reflejan ese sentimiento de pérdida, esa percepción del pasado como paraíso perdido e irrecuperable.

Junto con todo ello, como ya había podido percibirse en el simbólico sueño de Sydney en *The Hotel* y el que había experimentado Portia durante su estancia en Waikiki, *The Little Girls* volvía a reflejar el interés de Bowen, también heredado de Proust, por explorar lo acontecido en la mente de sus personajes durante las horas de sueño y durante los momentos de semiinconsciencia. Según esto, no es sorprendente que el final de la novela coincida con el despertar de Dinah de un largo y profundo sueño, durante el cual había conseguido desprenderse de su personalidad inmadura y egoísta. Tras ese sueño prolongado y reparador, en un último intercambio dialogado con Clare la nueva Dinah parecía finalmente dispuesta a buscar el verdadero sentido de su existencia y a asumir el papel que realmente le correspondía en la vida.

Tanto en Proust como en Bowen, estas incursiones en el subconsciente de los personajes resultaban indispensables para facilitarles el acceso a un estado de madurez y autoconocimiento que todos ellos perseguían, pero que solamente algunos de ellos conseguían alcanzar. De la misma manera, los abundantes reencuentros entre las amigas, especialmente entre Dinah y Clare, emulaban los encuentros y desencuentros que protagonizaban los personajes de las novelas de Proust.

Finalmente, además de las evidentes asociaciones bíblicas y acuíferas analizadas en el capítulo dedicado a los símbolos, las características formales del título de su última novela, *Eva Trout* (1968), permiten relacionarla con una larga serie de relatos de carácter biográfico que llevan como título el nombre y el apellido del personaje biografiado: *Tom Jones*, *Moll Flanders*, *David Copperfield*, *Jane Eyre* o *Madame Bovary* son estupendos ejemplos de este tipo de relatos de marcado carácter biográfico.

Como en todos ellos, el nombre que daba título a la novela de Bowen era también el nombre de la protagonista, un personaje marginal y extraordinario, que curiosamente poseía un enorme parecido físico con Annabelle, la protagonista de un relato anterior de Bowen, titulado “*The Last Night in the Old Home*”: “He was humiliated by Annabelle’s oddness ... Annabelle was not afflicted; she simply did not grow up. Inside the big, bustling form of a woman she was a girl of ten.” (CS:372-3) Su aspecto imponente y su edad permiten también asociar a Eva con Valeria Cuffe, la protagonista de “*Her Table Spread*”, otro relato de Bowen que estaba protagonizado por una rica heredera con una rara habilidad para atraer la atención de todo el que se cruzaba en su camino: “Coming down for dinner, red satin dress cut low, she attacked the silence with loud laughter before he had spoken ... He recollected having heard that she was abnormal –at twenty-five, of statuesque development, still detained in childhood.” (CS:418)

Como Annabelle y Valeria, Eva era “monolithic” (ET:12), “a giantess” (ET:12), sus movimientos eran lentos y pesados, “... as ever, extra heavily breathing” (ET:15), y desmesuradamente descoordinados “shoulders braced, hands interlocked behind her, feet in the costly, slovenly lambskin bootees planted apart.” (ET:12) Su extraordinario aspecto físico, la peculiaridad de su mundo y las cualidades de las personas que frecuentaba presentaban también rasgos profundamente dickensianos: el carácter y el aspecto físico de Constantine Ormeau, el del profesor Holman, el de Elsinore y los personajes con los que Eva se reencontró o conoció en Chicago, el carácter de Mr Denge y el de la escultora respondían todos al mismo patrón de abigarramiento y exageración que Bowen empleó en la descripción de la protagonista y parecían, así mismo, inspirados en la narrativa dickensiana. Por si las similitudes no fueran suficientemente evidentes, la cita de Eva e Iseult Smith en la casa de Dickens en Broadstairs sirvió de excusa al narrador para establecer con mayor claridad una relación de parentesco con el mundo literario del creador de *Bleak House*: “It took Dickens not to be eclipsed by Eva.” (ET:114)

Sin embargo, como apunta A. E. Austin en *Elizabeth Bowen* (38), aunque la novela parecía invocar el mundo de Dickens en la presentación de los personajes y en el análisis de las relaciones que mantenían, las aspiraciones de Eva, coartadas por su incapacidad de percepción y por sus constantes infortunios, permiten igualmente compararla con algunos personajes protagonistas de las obras de Thomas Hardy, especialmente con el desafortunado protagonista de *Jude the Obscure*.

Posteriormente, Eibhear Walshe, en la introducción para la edición de Vintage de 1999, hacía unas muy interesantes consideraciones sobre el parecido existente entre Eva y el monstruo de *Frankenstein*, de Mary Shelley (ET:x). Sin duda, como en la relación que unía al monstruo con su creador, la intensa capacidad de admiración que Eva demostraba sentir por Iseult Smith tenía el sorprendente efecto de acentuar las limitaciones de su profesora. De forma parecida al desafortunado Frankenstein, Eva demostraba poseer una inocencia y una paciencia infinitas –“... her will, the patient, abiding, encircling will of a monster ...” (ET:92)- y experimentaba una sensación de abandono tan profunda que la impulsaba a entablar una relación afectiva con su profesora. Sin embargo, su necesidad de afecto resultaba tan sofocante que ésta, como el Dr. Frankenstein en la novela de Mary Shelley, terminó abandonando al triste resultado de su cruel experimento.

Tras esta primera oportunidad frustrada de entablar una relación afectiva con alguien, Eva trató de encauzar su vida adulta siguiendo las directrices de Sydney, Emmeline, Lois, Portia, Jane y en general todas las protagonistas de las anteriores novelas de Bowen. En otras palabras, en cuanto experimentó su primera necesidad afectiva Eva inició una búsqueda de aceptación social, tratando de encontrar una identidad definitiva y procurándose un hogar estable al cual pertenecer. Esto último le resultaría especialmente difícil porque, como explicaba Walshe, en *Eva Trout* las casas que Eva frecuentaba parecían estar alienadas, se encontraban abandonadas por sus anteriores ocupantes y demostraban no poseer el carácter suficiente para constituirse en hogar de nadie. Este hecho tan característico de su última novela marcó una diferencia fundamental con respecto a las anteriores novelas de Bowen en las que los paisajes y las casas parecían tener vida y personalidad propias: “In *Eva Trout*, houses are themselves dispossessed, without character, alienated. Eva’s temporary homes, the rented Cathay, the Castle, Larkins, are all implicated in her failure to settle, to find a place.” (ET:ix)

De manera similar a lo narrado en *To the North* y en *The Death of the Heart*, Eva seguía fielmente el ejemplo de Emmeline y Portia puesto que su inocencia y sus discapacidades sociales –“What caused the girl to express herself like a displaced person?” (ET:17)- eran letales para sí misma, pero también resultaban ser extremadamente peligrosas para sus semejantes: “Eva’s good at conspiracy, who’d have thought it?” (ET:92); “How much she knows, how incriminating what she knows is without her knowing, how is he to find out?” (ET:93)

Siguiendo la nueva línea iniciada por *The Little Girls*, el relato de los fracasos sociales y emocionales de Eva, la descripción de sus dificultades para acomodarse a la forma de vida de los Arble y la constatación de su incapacidad para encontrar una vivienda propia aparecían descritos en la novela de una manera no lineal. Como en la novela precedente, el narrador evitaba en todo momento reflejar los pensamientos y las emociones de Eva y prefería recurrir a la información proporcionada por otros personajes, a través de telegramas, cartas y conversaciones a menudo fragmentadas e inconexas, que se correspondían plenamente con lo expresado por el subtítulo: *Changing Scenes*.

Una vez más, los nombres de las protagonistas vuelven a ser enormemente sugestivos también en la última novela de Bowen: mientras que Eva era la primera mujer del Génesis, “cast out from where I believed I was ...” (ET:185), Iseult era la serpiente tentadora, quien en el momento de conocer a Eva representaba en sí misma “something of Nature before the Fall” (ET:61), pero que finalmente traicionó su confianza tras haber sembrado en su corazón falsas expectativas. Como ocurría con Robert y Harrison en *The Heat of the Day*, los personajes antagónicos de Eva e Iseult compartían así mismo una enorme cantidad de rasgos de carácter. Eva era incapaz de llorar –“Eva is unable to weep” (ET:95) y hubiera deseado no tener que recurrir al lenguaje para expresar su pensamiento. Igualmente, la sofisticada Iseult poseía una personalidad puramente cerebral por lo que se sentía incapaz de experimentar emociones y de evolucionar emocionalmente. Por eso, a pesar de ser mucho más diestra que Eva en el manejo del lenguaje –“I’ve undergone an emotional hysterotomy” (ET:225)– su incapacidad para comprender la trascendencia emocional de las experiencias vividas por ella y por los demás y su consiguiente parálisis emocional le hacían concebir su propia vida como un asesinato: “I murdered my life, and I defy anybody to defend me. I should hang for it.” (ET:91)

Por otra parte, junto con la enorme cantidad de referencias literarias implícitas en los títulos de las obras, en los nombres de los personajes y los rasgos estructurales de los textos, existe un verdadero caudal de citas textuales, algunas de las cuales han sido mencionadas en ocasiones anteriores, así como una abundancia de alusiones a figuras y pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, que aparecen diseminados por toda la producción literaria de Elizabeth Bowen. Esta circunstancia induce a considerar que la simbología religiosa debió constituir una fuente de inspiración constante para una sensibilidad esteticista y una espiritualidad tan desarrollada como la de Bowen. Como

ya comentaba anteriormente, la recreación del mito de la caída y la redención en diferentes pasajes de la obra de esta autora ha sido un aspecto explorado en profundidad por Harriet Blodgett, quien ha entendido que todas sus narraciones desarrollan de una u otra forma diferentes aspectos de este mismo tema. En efecto, la veracidad de sus afirmaciones parece irrefutable, sobre todo a la luz de algunos ejemplos muy significativos que Blodgett sagazmente extrae de la obra de Bowen. (39) Por ejemplo, en *The Hotel*, la expedición de jóvenes liderada por el incombustible Mr. Lee-Mittison y por su abnegada esposa recreaba una escena bíblica desde una perspectiva forzosamente irónica que se cimentaba en la actitud tragicómica de los personajes que la escenificaban. Aunque la expedición descrita por Bowen demostraba tener una clara similitud con una escena campestre descrita en *The Voyage Out*, la sutil comicidad desarrollada por Bowen y el tratamiento irónico de los personajes permiten situarla más en la línea de *A Room with a View*, de Forster. En la novela de Bowen, el enérgico líder de la expedición representaba con entusiasmo el papel de Moisés –Well, come on, Moses is getting the tribes together”-, mientras que el joven James Milton era un moderno y austero Aarón: “What do you think of our Aaron?” (H:54) Con un fervor inextinguible, el moderno Moisés se empeñaba en coordinar junto con su esposa una improvisada expedición por los alrededores del hotel italiano en donde se alojaba un nutrido y heterogéneo grupo de jóvenes británicos. En el momento mismo de alcanzar la cima de la colina, una de las jóvenes expedicionarias cedió a un impulso incontrolable y acabó por establecer en la mente del lector la conexión definitiva con el conocido pasaje bíblico:

“Verónica Lawrence, wildly exclaiming ‘The Promised Land!’ stumbled forward into the thyme and lay crucified.” (H: 55)

Por su parte, como ya comentaba anteriormente, Emmeline Summers, la protagonista de *To the North*, era la representación simbólica de un ángel caído (40) cuya armonía edénica parecía a manos de Markie Linkwater, el basilisco (TN:44), el descendiente directo de la serpiente tentadora que se aproximaba cautelosa para increpar a la joven a abandonar un paraíso que en la novela aparecía representado en el jardín de la casa de Oudenarde Road. (TN:102)

A este respecto, Blodgett explica que la oposición entre ángel y diablo tan determinante en el diseño de esta novela es muy efectiva porque la alusión a estas dos figuras bíblicas indudablemente contribuye a ampliar el espectro narrativo del texto evitando con ello el tono anecdótico que el relato podría haber tomado al describir una

historia convencional de amor y desamor: "... the constant identification of the major pair of lovers, Emmeline and Markie, as angel and devil immediately gives the novel the contours of a symbolic tale of good and evil." (41) De tal manera que la angelical y etérea Emmeline solamente sería capaz de iniciar su imprescindible proceso de humanización –"Markie, you don't ever think I'm inhuman?" (TN:147)- tras la confrontación con Markie, el anfibio bíblico, cuya locuacidad envolvente era descrita por Cecilia empleando una efectiva metáfora: "Here I am, worn out listening to Markie; it's like watching something catch too many flies on its tongue ..." (TN:49). Desde las primeras páginas, el narrador, Markie y la pareja formada por Cecilia y Julian Towers – un claro contrapunto de Emmeline y Markie porque daban una visión sensata y socialmente aceptable del amor y del matrimonio- habían empleado con insistencia el calificativo de ángel para identificar a la protagonista (TN:14,96,151). Ese precisamente era el apelativo cariñoso que Markie empleaba para captar la atención de Emmeline en los momentos de mayor intimidad. Este amante mundano de lengua fácil y discurso envolvente seguramente se había inspirado en su aspecto supramundano y espiritual para adjudicarle semejante calificativo. Por su parte, Markie no necesitaba que los demás personajes emplearan calificativo alguno para referirse a él, pues su aspecto de anfibio rápidamente delataba su naturaleza y las características de su papel en la trama argumental. Así lo describía el narrador cuando, en su primer encuentro con Cecilia, el aspecto de Markie destacaba por su similitud con los rasgos más característicos de un reptil:

"... slightly receding forehead, mobile, greedy, intelligent mouth and the impassive bright quick-lidded eyes of an agreeable reptile." (TN:7)

En consecuencia, no hay duda de que Mark Linkwater era la encarnación moderna del mal y la perversión, según aparecían representados en los textos bíblicos. A su vez, Markie era el primer personaje masculino plenamente desarrollado en la narrativa de Bowen. Un componente importante de su caracterización era que, a pesar de apellidarse Linkwater, simbólicamente detestaba los lagos, tanto que incluso conseguía desviarlos de la atención de su interlocutor:

" 'Don't you like lakes?' said Cecilia with irrepressible curiosity.

'No,' he said briefly, and lakes disappeared." (TN:7)

Es bien sabido que los lagos y estanques tradicionalmente han sido la representación literaria más recurrente de la energía acumulada en el subconsciente del ser humano. La aversión que Markie sentía por estas acumulaciones acuíferas denotaba

una personalidad disociada en cuyo desarrollo no se había producido la integración de los elementos conscientes y subconscientes. Al no haberse producido esta integración, el subconsciente de Markie permanecía reprimido o mal encauzado, algo que el narrador indudablemente deseaba explicar con respecto a la personalidad de Markie:

“The edge of his mind was restless with superstition: like natives before the solid advance of imperial forces, aspiration, feeling, all sense of the immaterial had retreated in him before reason to some craggy hinterland where, having made no terms with the conqueror, they were submitted to no control and remained a menace.” (TN:151)

El personaje de Markie adquiría así especial relevancia porque representaba la primera versión en la narrativa de esta autora del mal que existe dentro del mundo moderno y era pura abstracción porque personificaba todo lo negativo del hombre moderno. La caracterización era inequívoca: Markie era un personaje satánico cuyo mundo interior estaba estrictamente limitado, cuyos sentimientos permanecían incontrolados porque se encontraban aún sumidos en un estado primitivo de salvajismo y subdesarrollo:

“... Like savages coming to town on a fair day to skip and chaffer, travesty their character in strange antics, creating by their very presence a saturnalia in which the conqueror may unbend, feeling crept out in him from some unmapped region. His brain held his smallish, over-clear view of life in its rigid circle.” (TN:151)

Curiosamente, este representante del peor de los males que amenazan con destruir a la sociedad moderna se encontraba en el mismo estado de desarrollo psíquico que un anfibio, un animal prehistórico con quien era frecuentemente comparado: “basilisc, snake, lizard, toad.” (TN:44) Su heredero más directo sería el personaje de Harrison, en *The Heat of the Day*, quien años más tarde volvería a representar las dificultades sufridas por el ser humano en tiempos de guerra, dificultades que le inducirían a perder la fe en sí mismo y la confianza en sus semejantes. De nuevo las referencias bíblicas volvían a hacerse evidentes porque Harrison —el hijo de “Old Harry”, apelativo tradicionalmente asignado al demonio en la tradición británica— era precisamente un personaje satánico y misterioso que tomaba cuerpo y llegaba a la tierra en tiempos de escepticismo y descreimiento. Su objetivo parecía ser el de tentar a una mujer y conseguir que perdiera su confianza en el ser humano y su fe en el amor como principio básico de convivencia.

Por otra parte, resulta evidente que los títulos de las tres secciones en que Bowen dividió *The Death of the Heart –The World, The Flesh y The Devil-* reproducían las tres tentaciones consignadas en la letanía de *The Book of Common Prayers* (Church of England) –“From all the deceits of the world, the flesh, and the devil, Good Lord, deliver us.”-, que los cristianos medievales consideraban necesario vencer antes de alcanzar las virtudes supremas de santidad, inocencia y pureza. Con esta alusión a la religiosidad medieval es muy probable que Bowen, además de encuadrar la obra en una tradición literaria occidental, buscara también ampliar las dimensiones temáticas de la narración, contrarrestando con ello el posible tono anecdótico del relato. Aunque las consideraciones religiosas son muy interesantes, también es posible interpretar que las tres tentaciones medievales representaban con total efectividad los diferentes aspectos de la experiencia que deben ser dominados por el hombre y la mujer modernos si desean aspirar a la madurez emocional y a la integración social plena.

Por su parte, *Eva Trout* tenía como protagonista a una heroína homónima cuya personalidad escurridiza y subacuática se reflejaba en su apellido y en las constantes referencias semánticas contenidas en sus derivados *fish* y *fishy*, que eran frecuentemente empleados por el narrador a lo largo del relato. No es casualidad que la primera parte de la novela recibiera el nombre de *Genesis* porque fue precisamente entonces cuando Eva formuló su primera mentira, inventando una boda que nunca tendría lugar y que sirvió de precedente a la falsa ceremonia final durante la cual la protagonista encontró la muerte a manos de su hijo adoptivo. Después de esta primera mentira, Eva, como su edénica predecesora, volvió a violar las leyes naturales al adoptar ilegalmente al hijo de otra mujer y, también como la Eva del Génesis, terminó pagando por ello.

Esta recurrencia a emplear referencias bíblicas por parte de Bowen resultaba verdaderamente eficaz en algunos pasajes que de otra forma carecerían de verdadera relevancia narrativa. Un ejemplo de eficacia referencial lo constituye la escena anterior a la compra ilegal de Jeremy, en la cual Eva eligió para su lectura un pasaje bíblico que contenía una advertencia procedente del Levítico, uno de los libros más conocidos del Antiguo Testamento. Aunque en la novela Eva no pareció verse afectada por la alusión directa a la ley de Dios, la advertencia y su trascendencia en la trama iba a permanecer grabada en la mente del lector:

“From the under-shelf of the bed-table she took the Gideon Bible; she put her thumb in it. ‘*This is the law,*’ she read, ‘*of the burnt offering, of the meat offering, and of the sin offering...*’ “ (ET:143)

En esta misma novela, Iseult Smith, también usaba continuas referencias bíblicas para conferir mayor efectividad a sus descripciones. Así lo hacía al formular un muy peculiar informe del secuestro de Jeremy, hecho que para ella tuvo un significado simbólico muy concreto y un efecto curativo fundamental. La trascendencia del encuentro con el niño se puso de manifiesto en toda una serie de referencias a la salvación, a la redención y a la vida eterna insertadas en la descripción realista de Iseult Smith:

“I made him see why ... What he did to me was illimitable. Genius we had in common, that was the solvent. Yes, I roused his –but he resurrected mine. Resurrected mine ... between us there was eternal life. He was my salvation ...”
(*ET*:245)

Además de las alusiones frecuentes a personajes y pasajes bíblicos, es posible rastrear la presencia en la obra de Bowen de otra fuente de inspiración constante y recurrente, que se derivaba y se nutría de sus aficiones lectoras y de su gusto literario por la literatura gótica. En efecto, en repetidas ocasiones a lo largo de este estudio se ha hecho referencia a la enorme cantidad de rasgos ambientales y de personajes prototípicos que las novelas de Bowen tomaban de esta corriente literaria. Baste recordar la aparición del personaje de Portia, en *The Death of the Heart*, cuyos rasgos de inocencia e indefensión permitían asociarla con el personaje de Maud Ruthyn, de *Uncle Silas*; o la presencia de cousin Nettie, en *The Heat of the Day*, quien indefectiblemente traía a la memoria la figura de “the mad wife in the attic” popularizada por Emily Brontë en *Jane Eyre*; o finalmente las alusiones a la infancia idílica de Antonia y Guy en *A World of Love*, que parecían inspiradas en las horas de libertad y plenitud vividas por Catherine y Heathcliff en los páramos cercanos a *Wuthering Heights*.

Aparte de estas consideraciones generales, la influencia de la literatura gótica en *Eva Trout* fue tan grande que permitió a Christensen afirmar que desde el principio hasta el fin esta novela fue escrita en un tono narrativo deliberada e inconfundiblemente gótico: “*Eva Trout* is the only full-length novel she wrote in the Gothic strain.” (42) Su mismo título y subtítulo parecen haber sido concebidos para adaptarse a una tradición literaria añeja en la que el título de una novela o poema estaba frecuentemente complementado por un subtítulo aclaratorio. *Eva Trout or Changing Scenes* siguió la línea iniciada por *The Unfortunate Traveller, or the Life of Jack Wilton* (1594), de Thomas Nashe y continuada por *Pamela or Virtue Rewarded* (1740), de Samuel

Richardson. Por lo que respecta al subtítulo, la referencia más directa parece encontrarse en *Scenes of Clerical Life* (1858), de George Eliot, lo cual parece confirmarse con el título del tercer capítulo, *Clerical Life*, y la referencia directa a la obra de Eliot en la primera anotación del narrador: “The vicarage had witnessed various scenes of clerical life.” (ET:27) Esta costumbre de insertar títulos explicativos al inicio de cada capítulo ya había sido iniciada por algunos de los novelistas más admirados por Bowen, entre los que se encontraban Dickens, Thackeray, Trollope y Le Fanu. Por otra parte, el recurso a incluir cartas, telegramas y extractos de diarios en el continuo narrativo, que Bowen ya había ensayado en *The Death of the Heart* a través de la transcripción de algunas páginas procedentes del conflictivo diario de Portia, pudo haberse inspirado en la lectura de *Dracula* de Bram Stoker.

La ambientación característicamente gótica de *Eva Trout* se hacía evidente desde el momento en que aparecía el castillo abandonado junto al lago como transfondo de la acción principal. Este primer elemento dominador del relato, introducido de manera tan rotunda e inesperada como el misterioso castillo de *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Mary Radcliffe, se constituyó así en una presencia dominadora del relato, un edificio colosal que inicialmente se elevaba ante los ojos de la protagonista bañado por una luz crepuscular: ‘This is where we were to have spent the honeymoon,’ Eva Trout said, suddenly, pointing across the water.” (ET:11) No en vano la imagen del castillo ocupó, por expreso deseo de la autora, la portada de la primera edición de *Eva Trout*. Sin embargo, a pesar de poseer un absurdo parecido con una fantasía bábara, el castillo parecía estar fabricado con cartón piedra (ET:13), dibujado sobre un lienzo (ET:229) o incluso parecía formar parte de un decorado teatral, ergido sobre unas paredes de estuco tan frágiles y artificiales que podían rasgarse con una sencilla lima para las uñas. (ET:52)

Como todas las heroínas góticas precedentes, Eva sentía verdadera debilidad por los castillos. En dos ocasiones contemplaba extasiada el fuerte de Kingsgate, en Kent, cuya presencia parecía hipnotizarla: “She could by no means behold it often enough.” (ET:88) Cerca del fuerte y acreditada con el romántico nombre de Cathay, la dilapidada casa en la que Eva se instalaba tras huir del domicilio de los Arble, también se asemejaba a un castillo o a un fuerte, sobre todo por su aislamiento e imponente presencia. Mientras que Constantine la describía como un “chateau” (ET:99), Eric Arble observaba que era “baronical” (ET:85) y el narrador zanjaba la discusión explicando que el seto que la aislaba de la carretera principal le hacía parecer “a fortification”. (ET:97)

Para reforzar el efecto definitivo de fortaleza inespugnable, las casas y edificios circundantes mostraban una verdadera profusión de balcones, torres, gabletes y tejados puntiaguados, e incluso algunas de estas construcciones exhibían “a gothic portal” (ET:149), como la vicaría de la familia Dancey. Posteriormente, una parte importante del desenlace de la acción se desarrollaría en los alrededores del castillo de Fontainebleau, un lugar en donde la presencia del castillo servía de apoyo simbólico para denotar que la estrecha relación que Eva y Jeremy habían mantenido hasta entonces era ya una historia pasada.

Además de su predilección por los castillos, Eva compartía con las heroínas románticas su desmesurada riqueza, su vulnerabilidad y su condición de huérfana. Y, como cualquier princesa de fábula, Eva parecía ser víctima de un encantamiento porque era incapaz de expresar sus sentimientos y mucho menos de llorar. A pesar de su riqueza, su educación había permanecido siempre en manos de extraños y de marginados: “... from infancy onward Eva had had as attendants displaced persons, those at a price being the most obtainable, to whose society she'd been largely consigned.” (ET:17) Esta circunstancia la había convertido en un ser anómalo e inadaptado cuya envergadura y fortaleza física habían potenciado aún más su marginación. En las primeras páginas, el narrador, reflejando los pensamientos de Mrs Dancey, la describía como “a giantess” (ET:12) y el apocado agente inmobiliario que respondía por el nombre de Mr Denge la consideraba “a she-Cossack.” (ET:81) Como explica Christensen, la descoordinación que derivaba de su enorme tamaño la conducía a cometer excesos, algo muy frecuente en las novelas góticas, en donde era muy habitual encontrar personajes que parecían moverse exclusivamente por impulsos violentos, como era el caso de Heathcliff en *Wuthering Heights*. Siguiendo esta tradición de violencia física y desmesura en los movimientos, Eva “... strides rather than walks along, breathes heavily, tugs on her gloves, punches her hat straight, wrenches open the door of her car and hurls in her bag.” (43) Sus ropas también parecieron haber sido elegidas para enfatizar su inarmónico y desmesurado aspecto. La primera imagen que el lector recibía de Eva era impactante ya que de su brazo pendía “a mighty crocodile handbag” (ET:29) y su cuerpo se protegía del frío invernal con “a Robin Hood hat and an ocelot coat.” (ET:29)

Poseedora de un magnetismo irresistible para atraer la desdicha y el infortunio, y tras una primera experiencia frustrada de asentamiento en Cathay, Eva huyó a Chicago para adoptar ilegalmente a un niño sordomudo, un personaje tan marginal y

desarraigado como ella. De apariencia cándida y maneras suaves, desde el primer momento Jeremy demostró poseer una tendencia innata a la violencia, que se reflejaba en su rebeldía y carácter iracundo: “He puts a resistance up. He is angered by what they attempt to do to him. It upsets him.” (ET:155) Sus poderes extrasensoriales se manifestaban en su capacidad para hacer que la mesa donde se apoyaban los Dancey pareciera, durante su primer encuentro con el niño, “bugged, if on an astral plane.” (ET:158) Su comunicación con Eva era puramente extrasensorial y en la relación que ambos mantenían destacaba la tendencia posesiva de Jeremy: “Jeremy’ll never let me go” (ET:187), comentaba Eva. En ocasiones, a pesar de no encontrarse con ella, el espíritu dominante de Jeremy parecía “to flit like a marsh-light “ (ET:199), lo que inducía a Constantine a relacionar al niño con exorcismos y posesiones demoníacas. (ET:175) Su cuidado aspecto físico -“He dressed in rather a British manner, cream silk shirt with a blue tie, short grey knickerbockers” (ET:147), complementado con un elegante bastón que añadía madurez a su aspecto (ET:175)- se combinaba con unas maneras suaves y bien entrenadas para recordar el refinamiento y el decadentismo que exhibían los personajes protagonistas de las novelas de fin de siglo, y más concretamente, para imitar el género de vida seguido por los seguidores del dandismo. Jeremy se asemejaba en aspecto y comportamineto a Constantine Ormeau, otro excelente ejemplo del decadentismo dominante en algunos personajes de esta novela. Sin duda, y dejando a un lado las evidentes tendencias homosexuales de Ormeau, el refinamiento y la exquisitez eran elementos indispensables en la decoración de su lujosa oficina. El vocabulario que este personaje empleaba y la inflexión de su voz rayaban en el amaneramiento y su afición por el lujo y la buena mesa era perfectamente predecible en alguien de estas características. Evidentemente Constantine Ormeau era el “wicked guardian”, un personaje característico e indispensable en las novelas de género gótico. Tan seguro estaba de su papel en la trama que incluso él mismo solía autoasignarse ese apelativo. Albacea y tesorero de la fortuna de Willy Trout, este personaje de maneras blandas y mirada acuosa mostraba una inclinación especial por los placeres sensoriales. Su amistad con el padre de Eva había estado sin duda rubricada por la homosexualidad explícita de ambos, como también lo había estado su relación con el joven profesor de Eva durante su estancia en el castillo-escuela para los vástagos indómitos de familias pudientes. Sin duda, su relación con Clavering-Haight, el joven sacerdote con quien Eva mantuvo una breve entrevista al final de la novela, debió también estar marcada por las tendencias homosexuales de ambos. Precisamente la fugaz aparición de Clavering-

Haight al final de la novela, aunque breve, es altamente significativa porque en todo relato de este género es indispensable contar con la presencia de un sacerdote, un personaje que, siguiendo las reglas del género, generalmente exhibía una tendencia irreductible a la maldad y a la perversión. En *Eva Trout*, el tono irónico dominante permitió la aparición nada menos que de dos sacerdotes, ninguno de los cuales dió muestra alguna de villanía o perfidia durante el desarrollo de la trama. El primero de ellos, Alaric Dancey, era un padre de familia numerosa cuya decencia y rigor moral quedaban continuamente anulados por sus crisis alérgicas y sus violentos estornudos. El segundo, el anteriormente mencionado Clavering-Haight, era un joven sacerdote refinado y miope que pasaba su tiempo entre Chelsea y Knightsbridge y que sirvió de contrapunto irónico a la pomposa y ceremonial boda ficticia de Eva, descrita por Henry Dancey como “a bogus ceremony with some villainous unfrocked priest, as in gothic fiction.” (ET:239)

Consecuentemente, la máxima responsabilidad de maquinar y ejercer poder sobre Eva no recayó en ninguno de estos personajes sino en su falso prometido, Henry Dancey. Este joven universitario a quien Eva conocía desde la infancia –“horrid little Henry”, era el apelativo que le había asignado entonces (ET:21)- desapareció como personaje en mitad del relato y volvió a surgir de la nada –“Henry appeared, in the form of a young man ...” (ET:149)- transformado ahora en un joven inteligente y mercenario con una gran predisposición para ayudar a Eva a deshacerse de su Jaguar y para discernir nuevas formas de despilfarrar su dinero. Como había ocurrido con Maud Danby en *A World of Love*, Henry igualmente cultivaba una amistad enfermiza con su hermana mayor, sobre la que había ejercido siempre su vocación de dominio.

Por otra parte, no es difícil encontrar una clara afinidad fonológica entre su nombre, Henry Dancey, y el de Henry Tilney, el protagonista de *Northanger Abbey*, un clásico del gótico burlesco en el que la heroína, como Eva Trout, también acostumbraba a olvidar documentos comprometidos en el fondo de los cajones de su escritorio. Junto con Henry Dancey, Iseult Smith, la adorada profesora de Eva durante su etapa escolar, también exhibía una mente fría, intelectual y eminentemente maquinadora. Las posibles asociaciones románticas de su nombre –popularizado en la tradición literaria occidental por la desafortunada amante de la leyenda artúrica- inmediatamente quedaban neutralizadas por el apelativo doméstico que su marido Eric le adjudicaba –“Izzy”-, así como por la ausencia de exotismo que exhibía su apellido. Iseult Smith, como habían hecho otros personajes de las narraciones de Bowen, acostumbraba a cambiar su aspecto

físico para conseguir que estuviera en consonancia con su estado de ánimo. De tal forma que su indumentaria y estilo de peinado oscilaba entre una apariencia monástica o marcadamente mundana –“Her new dress was lovely: pinkish, diaphanous as the day demanded, becoming to the young woman she still was ... The garb of a votaress, with a touch of the ball gown.” (ET:113)- reflejando en su apariencia física las circunstancias existenciales en las que en ese momento se encontraba involucrada.

Los componentes lésbicos de la atracción que Iseult ejercía sobre Eva, tan evidentes como los que caracterizaban la relación entre Dinah y Clare en *The Little Girls*, contribuían, junto con la homosexualidad paralela de Constantine, Willy Trout y Clavering-Haight, a conformar en esta novela el transfondo de sexualidad alternativa y marginal tan propio de toda la literatura gótica.

Siguiendo en esta misma línea de búsqueda de paralelismos con el género gótico, la imprescindible bruja del relato era sin duda Miss Applethwaite, una misteriosa mujer que regentaba un taller de escultura en donde Jeremy aprendió a modelar un terrible y desconcertante busto de Eva. Los hábitos monacales que Applethwaite vestía –“a monkish overall with thrown-back cowl” (ET:197), “a monastic belt” (ET:200)- cubrían una fisonomía característicamente asexuada –“her concave chest” (ET:200)- complementada con una mirada abstraída –“her look of hallowed stupidity, mystical-bovine”(ET:196)- y unos poderes hipnóticos imprescindibles para poder representar eficazmente su papel: “She hypnotized Eva into entering a front room.” (ET:197) Todo estos rasgos cobraban pleno sentido cuando el narrador mencionaba un último complemento de hechicería tan tópico como imprescindible en una verdadera bruja: su gato negro, Lucius. Como era frecuente en tales casos, tanto el nombre como el aspecto de este animal –“bindled so darkly as to be blackish”, “sleeping on a blackish chair” (ET:200)- parecían destinados a reforzar la relación que el narrador había decidido establecer entre su dueña y las fuerzas satánicas: “Are you human, Miss Applethwaite? ... you must be infernal.” (ET:200)

Tampoco podía faltar el caballero andante, un personaje esencial en este tipo de relatos. En *Eva Trout*, este personaje estaba irónicamente representado por Eric Arble, un granjero venido a menos, de ojos enrojecidos por la bebida y poseedor de buenos sentimientos que solía expresar, sin embargo, a través de un discurso torpe y vulgar. Su carácter errático e inconsistente se manifestaba en su huida inicial de Larkins, en su fugaz aparición en Cathay y en su breve convivencia con una joven au-pair de procedencia desconocida con la que, al parecer, tuvo también algunos hijos.

Por si todos estos personajes no fueran suficientes, la locura de la madre de Eva aportaba otro rasgo puramente gótico al relato: “Delightful she could be, could have been. One so wished that she should be. But possessive, vindictive? –frankly, she was maniacal. Willy she wore to a shadow. Such scenes ...” (ET:41) Una locura que durante sus últimos años también fue tristemente compartida por su esposo, el padre de Eva - “Possibly the genius side was the rocky side? It was in him to deviate: that, Constantine had unerringly sensed ...” (ET:17)- y muy posiblemente heredada por Eva, la protagonista del relato, como enseguida sospecharon Constantine e Iseult Smith:

“You should see a doctor ... Or more precisely, be seen by one: a psychiatrist. Mrs Arble’s right. I’m afraid: in her view, this should have been years ago ...

“I feared the disturbance, feared what it might precipitate. I had reason to remember, I knew your mother ...”

“Mad would probably be better,” said Eva promptly.” (ET:105)

Finalmente, en un acentuado tono paródico-burlesco, que ya había empezado a intuírse en *A World of Love* y en *The Little Girls*, y a través de todo este cúmulo de alusiones a la literatura de tradición gótica, lo que Bowen planteaba en *Eva Trout*, desde una perspectiva mucho más irónica que en *The Last September* y *A World of Love*, era precisamente la dificultad que todo ser humano tiene para asumir el peso de la herencia y la deuda de los errores pasados que a menudo es obligatorio soportar durante la vida presente. Por otra parte, la demencia heredada por Eva no era tan dañina como Constantine e Iseult Smith sospechaban. La inestabilidad emocional heredada de sus antecesores se manifestaba en Eva en una forma de inocencia y simpleza exageradas. De ahí derivaba su asociación con Mr Dancey, el personaje más inocente e incorruptible del relato. Su rectitud postural, su simbólica predilección por las fresas (44) y su trágica muerte a manos de la malignidad ciega simbolizada por Jeremy representaban nuevas maneras de ilustrar las diversas formas en que la inocencia podía sucumbir a manos de fuerzas incontrolables.

Las conexiones que esta última novela permite establecer con los aspectos más preeminentes de la obras de la literatura gótica responden a una tendencia propia de Bowen a inspirarse en los cuentos populares y en las narraciones fantásticas más conocidas de la tradición literaria occidental para proveerse de símbolos e imágenes efectivas y sugerentes. Basta una primera lectura de sus novelas para observar que las jóvenes protagonistas de las novelas más características de esta autora a menudo

consiguen evocar la presencia de las jóvenes princesas de los cuentos infantiles y de las leyendas populares. Las jóvenes Sydney, Lois, Emmeline, Portia y Jane podrían muy bien considerarse una versión del prototipo de princesas dormidas. (45) Por otra parte, la presencia de Henrietta en *The House in Paris*, que en opinión de A. S. Byatt es sin duda uno de los personajes infantiles más conseguidos de toda la producción literaria de Bowen (46), trae simultáneamente a la memoria a Alice, la memorable protagonista de *Alice in Wonderland*, y a Maisie, la niña cuyo nombre da título a *What Maisie Knew*. Siguiendo el ejemplo de estas dos niñas inolvidables, la joven inquilina de la casa parisina de Mme Fisher poseía un catálogo interminable de prejuicios y era una niña de personalidad eminentemente mundana y convencional. Su conducta seguía unas pautas de actuación increíblemente rígidas, que habían servido para conformar una serie limitada de hábitos y costumbres sociales inculcados a conciencia por sus educadores y obedientemente asimilados por su mentalidad infantil.

Resulta tentador concluir en que, de manera parecida a lo que ocurría en las comedias shakespearianas, ciertos personajes secundarios de las novelas de esta autora fueron también diseñados como contrapunto cómico o irónico de los personajes principales. Por ejemplo, los personajes infantiles de Leopold y Henrietta en *The House in Paris* podrían constituir el contrapunto irónico de la relación de pareja mantenida por Max y Karen, los padres de Leopold. Como espejo irónico de Karen Michaelis, Henrietta era también una digna heredera de una clase social sólida, económicamente estable y claramente delimitada por su base: la clase media británica. Para Leopold, el hijo ilegítimo de un apátrida desheredado, Henrietta representaba un modo de vida bien distinto al suyo. Las formas y maneras suaves de la niña le provocaban una curiosidad tan intensa como *The Strand Magazine*, la revista que la niña guardaba celosamente en su maleta y que Leopold leía a escondidas con verdadera delectación. Así mismo, la crueldad inconsciente que los niños ejercían sobre Naomi Fisher y la indiferencia que demostraban tener por el sufrimiento de la anciana moribunda permiten relacionarles con Flora y Miles, los niños mitad inocentes mitad corruptos en *The Turn of the Screw*. Esta tendencia a presentar a ciertos personajes secundarios como contrapunto de los protagonistas sirve, como muy acertadamente apunta Heath (47), para desprender del tono narrativo asignado a cada novela cualquier tendencia al melodrama, así como para contrarrestar los rasgos de romanticismo que la personalidad de sus protagonistas en algún momento pudieran invocar en la mente del lector.

Concluída la breve revisión de referencias a los personajes secundarios, resulta igualmente imposible obviar las referencias a una serie de autores y a pasajes literarios claves en la tradición literaria occidental. De entre un amplio abanico de posibilidades, parece evidente que Bowen a menudo optó por mencionar directa o indirectamente a ciertos personajes o escenas de las obras de Shakespeare, Dickens y Flaubert, fundamentalmente. En algunas ocasiones, las alusiones a estas figuras literarias eran directas, como ocurría con Roderick, en *The Heat of the Day*, quien en la última parte de la novela evocaba al famoso dramaturgo inglés para contrastar su indecisión e incapacidad expresiva tras la muerte de Robert con las extraordinarias habilidades comunicativas del escritor:

“I couldn’t bear to think of you waiting on and on and on for something, something that in a flash would give what Robert did and what happened enormous meaning like there is in a play of Shakespeare’s” (HD:300)

En otras ocasiones eran los gustos literarios de Flaubert y Henry James los que actuaban como inspiradores de las reflexiones literarias de Iseult Smith, en *Eva Trout*, quien recordando las desoladoras imágenes de un naufragio en Viking Bay, intuía que “Flaubert ... would have been interested. Henry James, less so.” (ET:113) Posteriormente, mientras este mismo personaje recorría las oscuras estancias de *Bleak House*, la casa de Dickens en Broadstairs, sus reflexiones adquirían un sesgo literario más acentuado, inspirado seguramente por el entorno dickensiano en el que se movía en aquellos momentos: “What, now one came to think of it, had James, that Dickens really had not? Or if he had, what did it amount to?” (ET:113) Porque, además de la cita ineludible con Eva en *Bleak House*, Iseult Smith tenía un interés profesional en la visita, un hecho que el narrador explicitaba al apuntar que “... she was in the course of translating a fresh French re-evaluation of Dickens, *Le Grand Histrionique*, which she’d made known to Eva, had rather fired her.” (ET:112)

En otras ocasiones, aunque las referencias no eran tan directas, el contenido temático de algunas narraciones adquiría especial relevancia a través de la alusión a la trama y al argumento de ciertas obras shakespearianas. Este era el caso de *The Heat of the Day*, cuyo mensaje y contenido argumental poseía mucho en común con el tema principal y las circunstancias en las que se desenvolvía el drama shakespeariano de *Hamlet*. Además de la referencia directa al personaje de Hamlet, cuya locura imaginaria era comparada con la que parecía afectar al personaje de Cousin Nettie –“There had not been a touch of hysteria about this: on the contrary, it had been policy –Hamlet had got

away with it; why should not she? But there had been doubts about Hamlet, Roderick understood.” (HD:215)-, parece claro que lo que se planteaba en una y otra obra era la idea de que el verdadero enemigo se encuentra en el interior del ser humano, y que este enemigo interno es infinitamente más peligroso que las fuerzas del mal procedentes del exterior. Como la pieza teatral shakespeareana, la novela exponía y denunciaba una de las peores traiciones que el ser humano puede perpetrar: la traición a sí mismo. Por eso, un traidor como Robert Kelway no era solamente infiel a su país y a sus compatriotas sino, lo que es peor, era desleal consigo mismo. Para comprender mejor los móviles de la traición del espía nazi, similar a la que fue perpetrada contra el padre de Hamlet, el rey de Dinamarca, el lector recibía un elocuente testimonio por parte del narrador. Indudablemente, la visión terriblemente didáctica de Holme Dene, un nombre que planteaba una clara similitud fonética con *Home of the Dane*, era profundamente explicativa porque describía el hogar de la infancia del futuro espía, un lugar en donde indudablemente era posible rastrear el origen de su futura traición.

Como muy acertadamente ha observado Blodgett (48), los recursos empleados por Bowen para presentar a los personajes y para informar del desarrollo de la acción en *The Heat of the Day* seguían fielmente la trama argumental diseñada casi cuatro siglos antes por Shakespeare en *Hamlet*. Para empezar, la repentina muerte de Francis Norris en extrañas circunstancias propiciaba la repentina y misteriosa aparición de Harrison, un personaje enigmático y desconocido para los asistentes al funeral al que Stella acudió unos meses antes del inicio de la novela. La reaparición de Harrison cuatro meses después del funeral de Francis Norris sometió a Stella a unos tormentos similares a los padecidos por Hamlet tras escuchar las revelaciones del fantasma de su padre, “a spirit of health or goblin damned ... of intents wicked or charitable.” (*Hamlet* I.iv,40,42) Siguiendo el esquema fundamental de la tragedia shakespeareana, las afirmaciones de Harrison con respecto al supuesto espionaje de Robert consiguieron sumir a Stella en un mar de dudas con respecto a la honestidad tanto de Harrison como de Robert y, de manera más determinante, con respecto a la relación que debería mantener con ambos a partir de ese momento. En sintonía con el ambiente de incertidumbre que envolvía el drama shakespeareano, Stella incluso dudaba de la legitimidad de Harrison como miembro del contraespionaje británico. Tan increíble le parecía el drama que estaba viviendo que incluso llegó a dudar de la realidad de las experiencias vividas: “She could not believe he was saying what he could be heard to say, so looked at him in hardly more than surprise.” (HD:32) Y, en última instancia, Stella no pudo menos que

cuestionar la humanidad de Harrison, ya que su extraño comportamiento y su misteriosa actitud parecían los de un fantasma o un actor dramático de gran autocontrol y técnica depurada:

“... each time they met, for instance, he showed no shred or trace of having been continuous since they last met. His civilian clothes, though one could be remotely conscious of alternation in suit or shirt or tie, seemed to vary much less than Robert’s uniform; the uninterestingly right state of what he wore seemed less to argue care –brushing, pressing, changes of linen, than a physical going into abeyance, just as he was, with everything he had on him, between appearances. ‘Appearance’, in the sense used for a ghost or actor, indeed, been each of these times the word.” (*HD*:140-1)

Según todos los indicios, Harrison se presentó ante los asombrados ojos de Stella como una aparición, un personaje espectral que, como el fantasma del padre de Hamlet, parecía empeñado en mostrarle y obligarle a enfrentarse a la maldad del mundo. Para adquirir semejante estatus, Harrison debió sublimar su condición humana y adoptar una nueva identidad. Su nueva personalidad, emocionalmente inmadura y espiritualmente inerte, era una extraña combinación de frenética actividad cerebral y reflejos motrices repetitivos y carentes de humanidad. Incluso su aspecto externo era alarmantemente extraño y, en consecuencia, causaba gran desconfianza: “One of his eyes either was or behaved as being just perceptively higher than the other. This lag or inequality in his vision gave her the feeling of being looked at twice –being viewed then checked over again in the same moment.” (*HD*:12) La inquietud que el contraespía provocaba en Stella se acrecentaba con cada nuevo encuentro porque, curiosamente, Harrison parecía no haber existido ni antes ni después de cada reunión con ella: “Quite an amount of people ... have genuinely no idea who I am” (*HD*:132); “But is he anybody?” (*HD*:199), se preguntaba Robert algo después con toda legitimidad, dado que ni él, ni Stella ni el lector habían recibido ni llegarían nunca a recibir prueba alguna de que el espionaje de Robert estuviera denunciando o fuera oficialmente reconocido en los círculos del servicio de inteligencia británico. Al final del relato, Stella terminaba incluso por dudar de la capacidad de Harrison para salvar o condenar a Robert, algo en lo que había inicialmente creído y que, finalmente, acabaría por parecerle tan improbable e inconsistente como todo lo demás. (*HD*:319)

Reforzando aún más la afinidad evidente que el argumento de esta novela mantenía con el drama de Hamlet, existe en la novela una escena teatral insertada en el

continuo narrativo, un elemento muy frecuente en las obras del teatro isabelino y generalmente conocido en el lenguaje teatral como “a play within a play”. Durante el episodio de la visita nocturna de Stella y Harrison al Open Café, el narrador introducía una serie de elementos ambientales generalmente asociados con el mundo de fantasía e ilusión propios de un ambiente teatral. En primer lugar, el simbólico sacrificio de Stella se desarrollaba en un lugar anónimo, un espacio cerrado y desconocido cuya única señal de identidad era un cartel de OPEN colgado en la puerta de entrada. La actitud de los comensales parecía tan ensayada y controlada que Stella experimentaba la extraña sensación de encontrarse rodeada de actores y extras:

“She got the impression that news unheard by her had detonated dully among these people, without causing a blink to the lights or a shock to anyone ... They were neither smart nor shabby, drunk nor sober, saved nor damned – born extras, if anything too many. But nobody is hired to play for nothing, however small a part: she wondered what tonight’s inducement could be –here and there somebody looked round uncertain, as though the inducement were breaking down. Was it possible that some major entrance could be overdue?”
(*HD*:232-3)

Como ocurría con la repentina y sorprendente aparición de Harrison, el lugar elegido para la primera salida nocturna de Stella y el contraespía pareció igualmente haber surgido de la nada: “... a bar or grill which had no air of having existed before tonight.” (*HD*:225) La sala, la barra y las mesas formaban un extraño decorado teatral propio de un lugar ficticio cuya ubicación era desconocida incluso por los clientes que lo frecuentaban. Así lo explicaba la incauta Louie:

“How I wish I knew where this was where we are ... because they have ever such a variety of snacks.” (*HD*:237)

La artificiosidad del decorado se reflejaba en el silencio impropio de un lugar público de reunión: “... the clatter could not be heard; mouths worked hard to put out never much more than silence –sound itself seemed flattened out by the glare” (*HD*:225), así como en los calculados movimientos de los parroquianos: “Space between the counter and the tables was by this time congested by standing groups, holding glasses, looking ... with stunned calculation into each others’ faces.” (*HD*:232) La falta de naturalidad en sus movimientos les hacía parecer meros componentes de un decorado teatral cuyo único objetivo era mantener la atención del público mientras esperaban la entrada del protagonista: “They were neither smart nor shabby, drunk nor

sober, saved or damned –born extras, if anything too many ... Was it possible that some major entrance could be overdue?” (HD:232-3)

Junto con todo esto, en las novelas posteriores a *The Heat of the Day* resulta igualmente posible detectar la existencia de un buen número de referencias tangenciales pero inequívocas a otros personajes shakesperianos. En uno de los últimos encuentros entre Henry Dancey y Eva, en *Eva Trout*, es posible encontrar una referencia directa a un conocido cuadro de Sir John Millais en el que se representa al personaje de Ofelia hundida en las aguas, rodeada de algas, juncos y rosas silvestres. En la última novela de Bowen, en tono confidencial, Eva explicaba cómo una joven compañera, interna como ella en el castillo-escuela de la primera escena, había estado a punto de perecer ahogada en las aguas del lago circundante. Aunque el verdadero nombre de la víctima era Elsinore, tras el incidente alguna compañera le había adjudicado el sugestivo nombre de “Ophelia’s illegit” (ET:56), lo que finalmente disipa cualquier duda sobre la correspondencia de imágenes buscada por Bowen entre estas dos escenas. Posteriormente, mientras Eva rememoraba este incidente, la acertada observación del sagaz Henry Dancey permitía al lector establecer la conexión definitiva entre el drama teatral y la imagen pictórica asociada: “ ‘Those are Milais wild roses at the edge of that wood,’ said Henry ... Against an overgrown larch plantation, the showering briar’s crimped pink buds and corollas wide-eyed round tawny stems stood out translucently as though painted ...” (ET:233)

En *The Little Girls*, en el episodio retrospectivo de la fiesta de cumpleaños en la playa, la crueldad infantil de Dinah era subrayada con una referencia directa a una de las escenas más dramáticas de *Macbeth*, aquella en la que Lady Macbeth salía a escena con las manos cubiertas de sangre. En la novela, la tensión creciente provocada por la persecución del pequeño Trevor Artworth por parte de Dicey (Dinah) y su búsqueda desesperada de refugio en el interior de una tubería de aguas residuales culminaban con la escena triunfal de Dicey (Dinah) mostrando orgullosa a Mumbo (Clare) el cruel símbolo de su victoria, “her rust-reddened hands.” (LG:127) Esta primera referencia explícita a este personaje shakespereano permite y estimula a establecer una nueva asociación posterior entre la crisis nerviosa que padeció Dinah al final del relato y la locura final de Lady Macbeth.

También en *A World of Love* la descripción de la teatralidad del mundo de los nuevos ricos que frecuentaban el castillo de Vesta Latterly contenía numerosas alusiones a estos mismos personajes:

“ ‘Well, I can’t stand Mamie being Lady Macbeth’

‘No,’ Peregrine said, ‘you’ve got this all mixed up with Ophelia.’

‘Oh, well, Ophelia; just as you like. I suppose you know Ophelia was raving mad?’ ” (WL:66)

Las referencias a los elementos ocultos y extrasensoriales propios de los dramas de Shakespeare servían para subrayar el clima de irrealidad predominante en las reuniones sociales de unos seres vacíos y espectrales que la inocente Jane contemplaba con asombro y desprecio:

“The evening offered footing to the peculiar by being itself out of the true –there was something phantasmagoric about this circle of the displaced rich. Reason annihilated itself when these people met ... Even Shakespeare had stalked in. He and drink played havoc with known dimensions ...” (WL:67)

Finalmente, la frecuencia con que Bowen empleaba el mismo símbolo o imagen literaria en diferentes partes de la misma obra es prueba evidente de su interés por incluir en sus relatos calculadas dosis de dramatismo. Una de los recursos más frecuentemente empleados por esta escritora en su búsqueda de nuevas formas de expresión es el de la autoreferencialidad, es decir, la capacidad inherente a toda obra de ficción para evocar situaciones o acontecimientos ocurridos en pasajes anteriores o de sugerir imágenes o símbolos recurrentes en el devenir de los acontecimientos. Generalmente es extraño encontrar acontecimientos importantes aislados o disociados de elementos referenciales en las obras de Bowen. Por el contrario, lo habitual es que cada acción aparezca realzada por imágenes análogas de contenido eminentemente simbólico, que tienen como objetivo principal reforzar la trascendencia argumental del acontecimiento. En *To the North*, por ejemplo, la entrega física y emocional de Emmeline en su primera noche de amor con Markie aparecía realzada como acontecimiento clave en el desarrollo de la trama por la contemplación simultánea por parte de su amiga Cecilia del dramático cielo de Farraways. A partir de las reflexiones de Cecilia, el narrador trataba de establecer una conexión inmediata en la mente del lector entre Farraways y París:

“Somewhere, the moon was rising. Somewhere, clear of the earth’s shadow, the radiant full moon received the whole smile of the sun. Clouds hid from the earth at this bridal moment her lovely neighbour, while to the clouds alone was communicated her ecstasy ... cloudbound while that tide of light

swept the heavens earth less than suspected the moon's perfection and ardour... Perhaps there is a moon in Paris." (TN:233)

De tal manera que ambas escenas quedaban sutilmente relacionadas a través del empleo de imágenes y metáforas coincidentes: la conjunción momentánea de la luz lunar y los últimos destellos solares era descrita como "this bridal moment", y el apasionado despliegue del poder lumínico de la luna era evocado a través de una terminología inequívocamente amorosa, con palabras como "ecstasy" y "the moon's perfection and ardour". Junto con todo esto, aún es posible encontrar una tercera referencia indirecta a la asociación amorosa entre Emmeline y Markie en la alusión al acercamiento comercial entre la agencia de viajes que dirigía Emmeline y unos posibles socios serbios con quienes la joven agente de viajes se proponía establecer contacto en París. Los contactos profesionales de Emmeline en la capital parisina aluden indirectamente a los contactos amorosos entre los dos amantes. Como muy acertadamente señala Heath: "It is clear that the fall of Emmeline is being echoed, almost elegiacally, on several levels at the same time –at a business luncheon, in a hotel room, and in the heavens above the earth. The richly suggestive imagery that would be present in the language of a Webster character is, in the freer extention of the novel, presented as metaphorical action." (49)

De forma parecida, el paso siguiente en el proceso desintegrador de la personalidad de Emmeline coincidió con el momento en que tomó plena conciencia de su situación desesperada y se convenció de la imposibilidad de encontrar una solución satisfactoria al problema que le planteaba la vehemencia de su pasión amorosa por Markie. Este momento de percepción fue igualmente presentado a través de una serie de incidentes metafóricamente relacionados entre sí. Durante el fin de semana que Markie y Emmeline pasaron en una pequeña casa de campo situado en Devizes, Emmeline comprendió que su relación con Markie no podía prosperar porque estaba totalmente disociada de su vida profesional y familiar, es decir, de todo lo que constituía su cotidianeidad. Esta alienación compartida que amenazaba con desintegrar su amor se proyectaba en la descripción del paisaje circundante:

"A little smoke from the fire dissolved in the clear evening ... would they dissolve like the smoke here, having no bounds? The low roof was comforting, but the cottage door, open, showed darkness where they had been." (TN:204)

Posteriormente, cuando Emmeline se enteraba de los planes de boda de Cecilia y Julian y adquiría plena conciencia de la imposibilidad de mantener una relación

duradera con Markie, el sentimiento de desintegración emocional que experimentaba volvía a reflejarse en el deterioro físico de su casa en Ourdenance Road:

“Timber by timber, Ourdenarde Road fell to bits, as small houses are broken up daily to widen the roar of London. She saw the door open on emptiness: blached walls as though after a fire. Houses shared with women are built on sand. She thought: ‘My home, my home.’ “ (TN:207-8)

Algo parecido ocurriría en novelas posteriores cuando la imagen de los cisnes como símbolos de esperanza y confianza en el futuro, empleada por primera vez en *The Death of the Heart*, volvía a hacer aparición en dos ocasiones en *The Heat of the Day*. En primer lugar durante la visita de Stella a Mount Morris (HD:168) y, posteriormente, en la última escena en la que Louie y su hijo recién nacido parecían ser los únicos personajes capaces de mantener expectativas nuevas de futuro en el mundo roto y desestructurado tras el conflicto internacional. (HD:329-330) En ambas ocasiones, la presencia de los cisnes, con sus evidentes ecos yeatsianos, parecía materializar una creencia de Bowen que siempre prevaleció en su obra por encima de cualquier otra consideración racional, una profunda y permanente intuición de que la fuerza de la vida y el instinto de supervivencia estaban por encima de las falsas ilusiones y las contradicciones propias del comportamiento humano.

Aunque evidentemente la relación y análisis de las imágenes, símbolos, lugares y ambientes que aparecen de manera persistente en sus obras podría prolongarse casi indefinidamente, no sería sin embargo más significativa y clarificadora por ser más extensa. Los elementos referenciales y autoreferenciales en sus obras han sido cuidadosamente seleccionados aquí por su valor significativo y por su alternancia repetitiva en las diferentes aportaciones literarias de esta autora.

Como lo anteriormente expuesto ratifica, además de haber incorporado conscientemente en su obra una buena parte de la herencia literaria occidental a través de un enorme caudal de referencias, la validez creadora de Bowen se revela con especial nitidez en su interés por conjugar las dos tendencias contrapuestas de expresión artística que inevitablemente conforman la disparidad de estilos y formas de hacer novelas: el racionalismo aristotélico y la concepción romántica del arte. En efecto, cuando explicaba sus teorías literarias sobre la estructura de la novela en *Notes on Writing a Novel* (1945), Bowen se mostraba fiel heredera de los preceptos aristotélicos y empleaba términos técnicos como “plot, scene and dialogue” para describir el procedimiento básico de creación aplicado a esta forma literaria. Sin embargo, su interés

por diseñar una ambientación que rebasara los límites del naturalismo y su voluntad por imprimir un tono narrativo eminentemente poético, muy evidente por ejemplo en *A World of Love*, apuntan a una concepción mucho más romántica del arte. Junto con esto, su interés creciente por explorar los estados de ánimo de los personajes, su progresiva preocupación por la exposición de ideas y su mayor cuidado por mantener la unidad temática del texto delatan una doble visión del arte o, en otras palabras, ilustran un proceso largo y complejo de transición personal desde la adhesión a unos principios formales concretos hasta la asignación de una preeminencia indiscutible al fondo.

Esta evolución personal de Bowen tiene un claro reflejo en las conferencias que impartió para la BBC durante el otoño de 1956, y que fueron recopiladas en *Afterthought* (1962) bajo el significativo título de “*Truth and Fiction*”. (50) En el peculiar proceso de evolución creadora de esta autora resulta obvio que, a pesar de la claridad de conceptos que siempre demostró conservar con respecto a la estructura interna de la novela, la organización espaciotemporal de sus textos acabó por ser eminentemente metafórica y los factores estructurales de sus últimas novelas solamente siguieron resultándole válidos si no interferían con la unidad temática del texto. Esta dualidad fundamental en la perspectiva literaria de Bowen y su consiguiente evolución como creadora explica las discrepancias existentes entre, por ejemplo, el tono narrativo de *The Heat of the Day* y el empleado seis años más tarde en *A World of Love*.

Finalmente, no hay que olvidar que todo creador suele ser también ávido lector y a menudo suele encontrar en sus lecturas las claves para dar forma literaria a sus percepciones de la realidad. Así mismo, la tradición literaria en la que todo autor voluntaria o involuntariamente se inscribe inevitablemente contribuye a configurar su propia identidad literaria, bien por adhesión o bien por oposición a la tendencia imperante y al canon establecido. De esta forma, toda nueva obra estará por naturaleza destinada a inscribirse en la tradición literaria a la que culturalmente está asociada, y su valor intrínseco radicarán en la mayor o menor contribución individual del talento del autor a esa tradición de la que forma parte. Escasas dudas pueden quedar hoy de la adhesión de Bowen a la tradición literaria a la que por circunstancias geográficas y culturales indudablemente pertenece y aún menos, como este estudio pretende demostrar, de su contribución personal a la configuración de esa tradición. El valor innegable de su aportación literaria personal se incrementa al contemplar la honestidad y el tesón con que siempre trató de reflejar su propio mundo literario y al constatar su adhesión inquebrantable a los principios básicos de la forma novelada como alternativa

narrativa eficaz y coherente y, por encima de todo, como demostración artística capaz de transformar en arte la lucha del artista por controlar el caos de la existencia humana.

7. Elementos fundamentales del universo literario de Bowen. Valoración de su singularidad artística y conclusión.

“The Greeks were noble not in spite of, but because of their created gods.” (1)

“She had so dissolved herself, during the walk home, into the thousands of beings of oppressed people that the idea of the Someone was, at its first flash, no more than frightful fulfilment of expectation.” (HD:127)

“What may look and smell like a fact still stands to be proved impossible.” (HD:131)

Tras una lectura detallada de su obra de ficción, principalmente de su prosa novelada y más concretamente del grupo de novelas publicadas después de la Segunda Guerra Mundial, y tras haber consultado una buena parte de la literatura crítica publicada en torno a su obra, parece oportuno aventurarse a dibujar un mapa breve y esquemático pero cuidadosamente delineado del universo literario de Bowen, una breve guía de lectura capaz de contener algunas de las claves necesarias que faciliten una mejor comprensión de los fundamentos de su obra literaria.

Para empezar, podría decirse que uno de los rasgos más característicos del paisaje dominante de ese mapa literario en el que podríamos insertar las claves para acceder a la obra de Bowen sería precisamente su tendencia permanente a difuminarse, a diluirse y, sobre todo, a permanecer suspendido en el espacio y en el tiempo. (2) A menudo, cada contacto, cada intercambio dialogado entre sus personajes parece estar intensamente afectado por una presencia real o imaginaria (generalmente el recuerdo de un pariente desaparecido, la “presencia” dominadora de un amante ausente, o los errores heredados de los antepasados) cuya influencia emocional aparece magnificada por los marcados rasgos ambientales del lugar en el que transcurren los hechos y por la profunda interacción de los personajes con los espacios y objetos que les rodean.

Basta una lectura rápida de sus novelas y relatos para observar la trascendencia de los lugares como indicadores del estado emocional de sus personajes y, por extensión, de la salud emocional del ser humano. No en vano Bowen dedicaba capítulos completos de sus estudios literarios o conferencias, como el que aparece recogido en *Pictures and Conversations* con el sencillo título de “Places”, a analizar la trascendencia de los lugares y su imprescindible función narrativa, una presencia tan

decisiva en el relato que podría ser equiparable a la de los personajes. (3) El lugar más emblemático del paisaje literario de Bowen, el espacio en el que confluyen personajes, objetos y recuerdos es habitualmente una casa o, en su defecto, un hotel. Desde *The Hotel* hasta *Eva Trout*, todas sus novelas se desarrollan en el interior y en los alrededores de una casa real o imaginaria, de la cual se huye o hacia la cual es indispensable dirigirse. La casa o el hotel constituyen un espacio magnético, una especie de santuario o templo ritual habitualmente dominado por la fuerza emocional de los antepasados que allí vivieron y murieron, así como por las consecuencias presentes de los acontecimientos pasados que en algún momento ocurrieron en su interior.

Curiosamente, mientras que en ocasiones ese espacio es el verdadero epicentro de sentimientos positivos de esperanza, de estabilidad y de resistencia ante la adversidad para sus personajes, en otras, ese lugar simbólico y real a la vez puede constituir en metáfora de pérdida y desolación. Bowen's Court, la casa heredada de sus antepasados en 1930 que fue vendida y demolida en 1959, junto con Mount Morris, la residencia de Francis Norris en *The Heat of the Day*, son ejemplos de la fuerza estabilizadora y la capacidad de trascendencia que para Bowen solamente podían transmitir las *Big Houses* angloirlandesas. (4) De entre todas ellas, Bowen's Court fue sin duda el referente constante y la principal fuente de inspiración para esta autora, la casa real que recreó una y otra vez en sus obras de ficción y que describió extensamente en la autobiografía que lleva su nombre, *Bowen's Court*. Sin duda, todos los valores positivos, todas las coordenadas en las que Bowen eligió inscribir los sentimientos más profundos y trascendentales del ser humano deben encuadrarse entre las vetustas paredes de su hogar irlandés. (5) Aparte de los sentimientos de integridad y permanencia que Bowen's Court inspiraba en Bowen, transmitidos extensamente en sus memorias personales (en *Seven Winters*) y en las de la familia Bowen (en *Bowen's Court*), es curioso observar que existen pocas viviendas en las obras de Bowen capaces de proporcionar seguridad y fortaleza a los que las habitan, es decir, que sean capaces de constituirse en un verdadero hogar para sus inquilinos. Las descripciones de Farraways, en *To the North*, Windsor Terrace, en *The Death of the Heart*, Holme Dene, en *The Heat of the Day* o Cathay, en *Eva Trout*, denotaban el fracaso absoluto de los personajes protagonistas para consolidar un hogar liberador, seguro y duradero. Obviamente, el deterioro físico y la frialdad ambiental que transmitían estas viviendas no era más que un fiel reflejo de la vacuidad moral de los que en ellas habitaban, de su falta de valores y de su desintegración personal.

Por otra parte, si una gran mayoría de sus personajes desarrollaban su existencia en permanente movimiento, es comprensible que encontraran grandes dificultades para transformar el lugar en el que provisionalmente habitaban en un verdadero refugio físico o emocional. En estas circunstancias, no es raro observar cómo los adultos se lamentaban de su incapacidad para proporcionar un hogar seguro y permanente en el que garantizar una esperanza de futuro para sus hijos y herederos. Así lo explicaba el narrador en *The Heat of the Day*, quien dedicaba un buen número de páginas a informar de las dudas y aprensiones que Stella sentía con respecto al futuro de su hijo Rodney. O la vana y despiadada Mrs Kerr, en *The Hotel*, quien con absoluta frivolidad preguntaba a su hijo Ronald: “How long is it, I wonder, since you and I have kept house?” (H:95) Incluso Cousin Nettie, en *The Heat of the Day*, aunque sin hijos ni responsabilidades familiares y voluntariamente recluida en un nuevo “hogar” totalmente artificial, todavía recordaba cómo su vida anterior en Mount Morris se disolvía en una serie de momentos desconectados, obligada como estaba por las exigencias de su posición social a mantenerse recluida en una atmósfera solitaria y claustrofóbica, en una verdadera jaula de oro. Algo similar ocurría con los inquilinos de *The Hotel* quienes pasaban el invierno inmersos en una pasividad propia de “a doll’s house”, ocupados en la realización de una serie de actos mecánicos carentes de sentido o de verdadera trascendencia: “All the people (were) surprised doing appropriate things in appropriate attitudes as though they had been put there to represent something and had never moved in their lives.” (H:108)

Curiosamente, solamente algunos de los personajes de Bowen parecían dispuestos a aceptar que tras sus sucesivas renunciadas y huidas, esa aparente estabilidad que habían alcanzado no era más que un estado de soledad, indefinición y desesperanza, tan insatisfactorio o más que la atmósfera opresiva en la cual se encontraban encerrados y de la cual pretendían huir. Cuando se daba esta circunstancia, es posible comprobar que los personajes se encontraban generalmente presos de una especie de parálisis emocional, se hallaban inmersos en estados de semicatatonia y padecían una desorientación y una insatisfacción personal permanentes. Esta inestabilidad emocional se reflejaba de manera muy evidente, por ejemplo, en el sentimiento de insatisfacción que sentía Cecilia Summers tras uno de sus frecuentes viajes en *To the North*, en el estado de parálisis emocional en el que se encontraba Cousin Nettie tras escapar de Mount Morris, en *The Heat of the Day*, o en la semicatatonia que afectaba a Miss Fitzgerald tras haber discutido con Miss Pym y abandonado su cuarto, en *The Hotel*.

En algunos de estos casos, la pasividad que afectaba a los personajes era contrarrestada por las continuas alusiones del narrador a los desplazamientos que estos y otros personajes efectuaban por los espacios geográficos en los que se desarrollaba la acción. En efecto, en los casos en los que no existía este lugar magnético al que los personajes incansablemente acudían, en las ocasiones en las que no disponían de un lugar concreto en el que permanecer, y mucho menos al que pertenecer, los personajes invariablemente optaban por embarcarse en viajes interminables, estructurados en una sucesión de llegadas y partidas, carentes, por otra parte, de objetivo y sentido. De tal forma que la agitación que acompañaba a los preparativos previos a cada uno de sus viajes servía de contrapunto a la parálisis emocional que sufrían, por ejemplo, los Montmorency, en *The Last September*, Cecilia y Emmeline en *To the North* o Eva Trout en la novela del mismo título.

Y, sin embargo, esos movimientos compulsivos, esa “machinery of agitation”, en palabras de uno de los personajes (6), que a menudo se estructuraba en una serie interminable de llegadas y partidas, solía ser planteada por Bowen como una sucesión de actos puramente mecánicos. Los movimientos continuados que realizaban estos personajes desarraigados raramente demostraban tener un sentido claro y una finalidad definida, fundamentalmente porque tanto el punto de partida como el destino del trayecto solían ser inciertos o intrascendentes. (7) Seguramente, esta incertidumbre e intrascendencia de sus movimientos en realidad reflejaba la percepción que los personajes tenían del mundo como un lugar hostil, misterioso y difícil de comprender, en donde difícilmente podrían encontrar un espacio seguro en el que permanecer y echar raíces. De tal manera que, siguiendo esa tendencia eminentemente visual y pictórica que la caracterizaba como escritora, Bowen solía incluir en sus obras una sucesión de imágenes de estaciones ferroviarias, un verdadero despliegue de medios de locomoción y una enorme profusión de escenas en movimiento que tenían como objetivo principal evocar las sensaciones de inestabilidad y desarraigo que experimentaban sus personajes. Por contraste, las casas, el mobiliario, los objetos y los jardines asociados a las viviendas a menudo representaban las aspiraciones de permanencia y estabilidad que sus personajes albergaban en su subconsciente. Asumiendo como propios los juicios críticos expresados por Bryant Jordan, no es difícil intuir que, desde sus años de infancia, Bowen había sentido una desconfianza permanente por el ambiente mundano, superficial y carente de valores que observaba desarrollarse a su alrededor. Este sentimiento de desconfianza nunca llegó a extinguirse sino que, desde sus primeros años

de madurez creativa, se manifestaba en la selección de imágenes de peligro y deterioro físico que aparecían en sus obras, y más concretamente, en la forma reiterativa de reflejar los efectos de las diferentes confrontaciones bélicas en las que habían participado algunos de sus personajes: “Bowen’s private understanding of a world as a dangerous and mysterious place contributed to the way she evoked war’s effects in her fiction. As a particularly visual person, she took imaginary pictures of the images, which then remained forever in her mind. The fictitious houses she constructed replaced the unsteady ones that appeared to be crumbling around her.” (8)

Así pues, merece la pena insistir en que, si bien es cierto que ni el objetivo último ni el fundamento original del impulso que generaba el movimiento de sus personajes conseguían cobrar verdadera trascendencia en sus obras, los momentos intermedios de pausa entre los desplazamientos tampoco solían plantear una alternativa eficaz. En su narrativa, los estados alternativos de reposo apenas resultaban satisfactorios porque no denotaban más que una estabilidad aparente y, sobre todo, porque solían asociarse con los estados de semiinconsciencia o con la disolución de la personalidad de sus personajes, lo que el narrador en *The Heat of the Day* explícitamente describía como “a physical going into abeyance.” (HD:141)

Ese peculiar estado de reposo, esa actitud expectante que caracterizaba a sus personajes estaba generalmente asociada a la artificiosidad del mundo del teatro o, en ocasiones, a los estados de semiinconsciencia propios de experiencias oníricas o alucinatorias. Esto explica que la presencia de un personaje en escena a menudo sea descrita por el narrador en términos teatrales o extrasensoriales, con una variedad de alusiones sorprendentes e inquietantes para la imaginación del lector. Dejando los relatos aparte, esta tendencia descriptiva de Bowen se manifestaba con insistencia en el personaje de Harrison, el misterioso contraespía en *The Heat of the Day*, cuyas apariciones en escena nunca dejaban de resultar inquietantes, especialmente cuando eran planteadas como productos alucinatorios de Stella, el personaje protagonista: “Appearance, in the sense used for a ghost or actor had, indeed, been each of these times the word.” (HD:141) Aún así, por si aún quedara alguna duda del halo misterioso que envolvía la presencia de este enigmático personaje, tanto su procedencia como su destino final eran cuidadosamente cualificados por el narrador en términos inequívocamente inquietantes: “... Coming out of that vacuum, the reiterated unrelated story of his (Harrison’s) desire could but be unmeaning.” (HD:141)

Junto con este rasgo inicial planteado por la indefinición e incertidumbre tanto de la presencia como de los movimientos de los personajes, existen, diseminados por este universo literario privado que la misma Bowen denominaba “the Bowen terrain” (MT:282), un grupo limitado pero cuidadosamente seleccionado de iconos literarios permanentes y por ello claramente reconocibles, que adquieren consistencia por el hecho de ser objetos y elementos del paisaje cuya presencia es indispensable y recurrente en todas sus narraciones. Todo lector de la narrativa de Bowen está intensamente familiarizado con las viejas cartas olvidadas o los cofres enterrados que reaparecen tras varios años de olvido, con los mensajes y telegramas que nunca llegan a alcanzar su destino, con una verdadera proliferación de puertas y ventanas que impiden a los personajes penetrar o abandonar un lugar mágico e irreal, con los puzzles, los espejos, los jardines cuidados o descuidados pero siempre bien acotados, las cuevas o grutas y los bosques oscuros de exuberante vegetación. Todos estos elementos contribuyen a configurar las imágenes y a delimitar los espacios simbólicos más significativos en la narrativa de esta autora.

Después de los paisajes, lugares y objetos, también los personajes admiten ser agrupados en un número limitado de categorías, pudiendo ser reorganizados en una serie breve pero bien definida de personajes tipo, irónicamente definidos por Hildebidle como “Bowen types” (9), e ingeniosamente catalogados e integrados por O’Faolain en una sucesión de prototipos literarios que conforman la base fundamental de la narrativa de Bowen. (10) Siguiendo una tendencia natural en literatura, esta agrupación está encabezada por la presencia más trascendental de toda su obra de ficción que, como es natural, corresponde a la del personaje protagonista. En las novelas y relatos de esta autora, esta responsabilidad generalmente recaía en una joven, en ocasiones una adolescente, solitaria, soñadora y romántica, magistralmente descrita por O’Faolain como “the girl emerging awkwardly for herself and for others, into womanhood, dreaming of romance, seeing herself in a role, troubled by a sort of passionate virginity, equally thirsty for life and inadequately wary of its complexities ...” En todas y cada una de las novelas de Bowen existen una o varias versiones de estas jóvenes incomprendidas y sufridoras, “flamboyant roses, overgrown, “vulgar”, undomestic, not giving a damn about wordly good taste, over-romantic, passionate in a leggy way, rebelliously indifferent to love as Mamma sees it, suffering, and adept at making others suffer too; young monsters, as they seem to us weary, middle-aged, self-cossetting elders who have long since forgotten the miseries of our youth.” (11) Cada uno de estos

adjetivos califican con total rigor y fidelidad los rasgos dominantes en la personalidad de Sydney, Lois, Emmeline, Karen, Portia, Jane y Eva, las protagonistas de las principales novelas de esta autora.

Íntimamente asociadas con ellas se encuentran los personajes que Bryant Jordan califica de “Bowen’s cast of untamed and ungainly prepubescent girls” (12), una especie inextinguible de niñas respondonas e incontrolables, cuyo comportamiento funcionaba como elemento desactivador y a su vez servía de saludable contrapunto al sufrimiento y desamparo creciente de las desorientadas protagonistas. De tal manera que la actitud impositiva e insistente de la jovencísima Cordelia puede considerarse una réplica audaz y exagerada del comportamiento severo y distante de la reflexiva Sydney en *The Hotel*. Lo mismo podría decirse de Livvy con respecto a Lois en *The Last September*, de Theodora con respecto a Janet en *Friends and Relations*, de Lilian con respecto a Portia en *The Death of the Heart*, de Louie con respecto a Stella en *The Heat of the Day* y, finalmente, de Maud con respecto a Jane, en *A World of Love*.

De tal forma que, distanciándose ahora de la tendencia al melodrama propia de la literatura gótica -con la que, como comentaba en el capítulo anterior, compartía una evidente predilección por el empleo de determinados temas y elementos ambientales- estos personajes secundarios traen a la memoria y cumplen la misma función que el bufón en las comedias isabelinas. Figuras recurrentes así mismo en el teatro del Siglo de Oro español, estos personajes, aunque menos carismáticos y atractivos que los personajes protagonistas, a menudo repetían el código de comportamiento de sus modelos. A través de ellos, exagerando cómicamente la actitud de los protagonistas, el dramaturgo, o en este caso el narrador, conseguía cuestionar la verosimilitud y la validez de las posturas románticas o melodramáticas adoptadas por los personajes principales. En algunas ocasiones, como en el caso de Livvy en *The Last September* o Louie en *The Heat of the Day*, los personajes secundarios incluso conseguían alcanzar el éxito en el mismo ambiente social en el que las heroínas fracasaban estruendosamente. A pesar de su frivolidad, Livvy conseguía asegurarse el compromiso matrimonial con el hombre a quien ella creía que amaba, como Louie, quien pese a su ignorancia parecía ser la única superviviente de la tragedia pública y personal vivida por el resto de los personajes. El distanciamiento irónico implícito en esta estrategia dramática reinterpretada por Bowen en clave narrativa es considerado por Heath como un elemento característico y peculiar de su estilo porque añade una nueva y estimulante dimensión a los rasgos melodramáticos y a la tendencia al romanticismo heredada de las

novelas góticas precedentes: “The caricaturing understudies expose romance by echoing the heroine’s behaviour in exaggerated (but simpler) form at the same time that they play the Fool. The truly gothic novelist cannot afford such falsetto mockery of the soprano’s role, nor the explicit recognition of fakery implied in it.” (13)

En tercer lugar, generalmente asociados con las protagonistas por lazos familiares y habitualmente situados en la periferia de la acción, es posible encontrar a unos jóvenes y apuestos *dandies* de personalidad ingeniosa pero indolente, cuya actitud y comentarios a menudo cuestionaban y ponían a prueba las incipientes relaciones que la joven protagonista mantenía con el resto de los personajes. Este prototipo de intelectual inútil, egocéntrico y distante, que parecía haber sido trasplantado de cualquier comedia de Oscar Wilde, era descrito por O’Faolain como “the clever but ineffectual young intellectual” (14) y resulta fácilmente reconocible al observar el comportamiento de Ronald, en *The Hotel*, de Lawrence en *The Last September* y de Henry Dancey en *Eva Trout*.

En su afán clasificador, O’Faolain también anotó la presencia imprescindible de un personaje cuya función primordial consistía en poner a prueba la capacidad de evolucionar de la joven protagonista. Este necesario y eficaz seductor, que O’Faolain irónicamente identificó como “the near cad”, era un villano egoísta e inconsciente, de estrategias burdas y transparentes, cuya presencia y atractivo personal conseguía finalmente cuestionar la integridad emocional de la protagonista. Su presencia y asedio constantes servían para iniciar el proceso de fragmentación de la personalidad de la protagonista, y eran fundamentales para la consecución del objetivo final del relato: describir los factores ambientales y personales que provocarían una crisis de identidad de la protagonista y analizar las circunstancias que contribuirían a acelerar su inevitable maduración emocional y social. Además, siguiendo la misma estructura que los relatos populares de la tradición literaria occidental, la presencia de estos irresistibles seductores era imprescindible en la narrativa de Bowen porque, según apuntaba O’Faolain, “wolves must be provided ... for such stay-at-home Red Riding Hoods.” (15) Markie Linkwater, en *To the North*, Max Ebhart en *The House in Paris* y Eddie en *The Death of the Heart* son personajes especialmente adaptados a esta ingeniosa reflexión del autor irlandés, contemporáneo y amigo personal de Bowen. Victor Ammering, en *The Hotel*, Thomas Quayne, en *The Death of the Heart* y Robert Kelway, en *The Heat of the Day*, aun sin adaptarse por completo al prototipo de seductor personificado por los primeros, compartían con ellos ciertos rasgos caracterizadores de

este personaje común a todas las épocas y presente en las diferentes tradiciones literarias occidentales.

Sin embargo, a pesar de sus habituales despliegues de seducción, la belleza y la fuerza moral de los personajes femeninos a menudo conseguían ensombrear la energía febril e inútil de estos verdaderos inválidos morales. (16) En numerosas ocasiones, la inconsistencia de estos gigantes con pies de barro resulta incluso más evidente cuando es comparada con el carisma moral y la calidad humana de otro grupo de personajes secundarios, entre los que se encontraban Colonel Duperrier, en *The Hotel*, o Major Brutt, en *The Death of the Heart*. Ambos eran soldados retirados, dignos representantes de una tradición galante largo tiempo olvidada, caballeros prudentes, respetuosos con la tradición, profundamente leales a su pasado e injustamente relegados al olvido por la superficialidad propia de un mundo en el que los únicos que parecían medrar eran los seductores débiles e irreverentes. (17) Con respecto a esto, también Bryant Jordan ha observado en los personajes masculinos más jóvenes y avezados socialmente -Victor Ammering, Markie Linkwater, Lawrence Naylor, Max Ebhart, Thomas Quayne, Eddie y, sobre todo, Robert Kelway- una merma considerable de las cualidades morales y una menor integridad ética, unas virtudes que, sin embargo, adornaban la personalidad de estos inmediatos antecesores, todos ellos supervivientes de la Primera Guerra Mundial: “Instead of strong, handsome, capable male characters, Bowen strung together a series of lame or enfeebled ones who serve as paltry substitutes for those who had lost their lives in the Great War.” (18)

También entre este abultado grupo de personajes secundarios que apuntalaban o, por el contrario, cuestionaban la solidez emocional de las protagonistas, merece la pena destacar la presencia de una sucesión de niños de carácter independiente, generalmente inteligentes, precoces e inquisitivos, agrupados por O’Faolain en lo que él consideró el prototipo de “the demon child, the *Backfisch* at the lacy-drawers stage” (19), que solían ser intensamente crueles con los otros niños -“There is no end to the violations committed by children on children, quietly talking alone” (*HP*:31), comentaba el narrador en *The House in Paris*- y que además constituían una incansable fuente de problemas para los adultos. En esta categoría encajaban a la perfección el personaje de Cordelia en *The Hotel*, Theodora Thirdman en *Friends and Relations*, Leopold en *The House in Paris*, Maud en *A World of Love* y, por encima de todos ellos, Jeremy en *Eva Trout*. Tras observar su inteligencia evolucionada y su capacidad manipuladora resulta evidente que los retratos infantiles de Bowen distan mucho de centrarse exclusivamente

en reproducir la ingenuidad y candor que supuestamente caracterizan a una mentalidad inocente e infantil. (20) Sin embargo, Bowen nunca cedió a la tentación de juzgarlos como personajes molestos e insufribles. Por el contrario, los personajes infantiles que aparecen en sus novelas a menudo padecían los efectos del comportamiento egoísta e irreflexivo de sus mayores y, en el peor de los casos, se veían obligados a crecer sin la presencia de un adulto capaz de mostrar amor o interés alguno por su desarrollo físico o emocional.

Generalmente asociados a los personajes infantiles, cabe así mismo destacar la presencia de ciertas parejas refinadas, bienintencionadas en sus designios e ineficaces en su voluntad de ayuda altruista, descritas por O’Faolain como “the upright, well-meaning, refined couple, eager to be kind and civilized toward everyone” (21), en una definición clara y precisa que refleja fielmente el comportamiento social de los Lee-Mittison, en *The Hotel*, los Peppinghams en *The Death of the Heart* y los Grant-Moodys, en *The House in Paris*.

Sin embargo, este mosaico de personajes, organizado a través de un prisma evidentemente humorístico por la mirada inquisidora de O’Faolain, quedaría incompleto si se excluyera a un grupo numeroso de personajes femeninos, mujeres adultas o ancianas, todas ellas de fuerte personalidad y marcadas tendencias manipuladoras, descritas años después por Hermione Lee como “monstruous ... powerful Machiavellian older women ... harmful mothers or guardians ...” (22), cuya presencia o ausencia es trascendental para el desarrollo emocional y la evolución moral de las protagonistas. Todas estas mujeres son extremadamente hábiles en el manejo de los hilos que mueven los mecanismos psicológicos más íntimos, no solamente de sus jóvenes protegidas sino también de otros personajes, entre los cuales se encuentra un último grupo de pacientes esposos o apuestos protectores de las jóvenes protagonistas, descritos años más tarde por Hildebidle como “a train of rather baffled husbands and suitors, all of whom display a proportion of passion to good sense that is noticeably out of line when tested against those whom they love and/or marry.” (23) Mrs Kerr, en *The Hotel*, Lady Naylor en *The Last September*, Lady Elfrida en *Friends and Relations* o Mme Fisher, en *The House in Paris*, son ejemplos deslumbrantes de la capacidad de las mujeres maduras para ejercer un poder maquiavélico sobre sus jóvenes discípulas. Por su parte, James Milton, en *The Hotel*, Gerald Lesworth, en *The Last September*, Ray Forrestier en *The House in Paris* o Fred Danby, en *A World of Love* son personajes que se esfuerzan en vano por liberar a sus atribuladas oponentes de la influencia irreductible de las mujeres dominadoras.

Junto con estos rasgos caracterizadores verdaderamente útiles no solo para tipificar a los personajes, sino también para delimitar su función y evaluar su contribución al desarrollo de la trama, es importante observar que existe una cualidad común a todos ellos, algo mucho más substancial que la mera repetición de unos rasgos psicológicos o la exposición de unos hábitos sociales comunes, algo mucho más profundo y medular que, por encima de sus diferencias, les unifica y equipara a los ojos del lector. Esta semejanza sutil que todos ellos comparten es un rasgo eminentemente unificador, un elemento común a todos los personajes de Bowen, que podría ser definido como un sentimiento compartido de marginalidad, un desarraigo cronológico, una discapacidad social innata que les impide formar parte activa del grupo social al que pertenecen y que además les niega la posibilidad de identificarse con el tiempo histórico que les ha tocado vivir. Muchos de estos personajes, que podrían ser descritos como marginales o fronterizos a pesar de que en apariencia constituyen una parte activa de la clase acomodada británica o angloirlandesa, se encuentran, como la misma Bowen se encontraba cuando los diseñó, cronológicamente situados entre dos generaciones, entre la de sus hijos o parientes más jóvenes y la de sus mayores, aquellos que vivieron y sobrevivieron a la primera confrontación bélica europea. Mrs Kerr, en *The Hotel*, Stella Rodney, en *The Heat of the Day* o Antonia en *A World of Love*, son personajes femeninos relevantes que pertenecen claramente a este grupo. Entre sus equivalentes masculinos se encuentran Hugo Montmorency, en *The Last September*, Julian Towers en *To the North* o Robert Kelway, en *The Heat of the Day*. Todas ellas viudas o supervivientes de conflictos emocionales diversos, y todos ellos incompletos y en deuda con los jóvenes de su generación que perecieron en la guerra, ni unas ni otros parecen capaces de encontrar su sitio en el mundo en el que ahora les corresponde vivir. A pesar de sus fuertes impulsos emocionales, su edad madura y sus experiencias pasadas les convierten en personajes incapaces de asumir el papel de héroes o heroínas románticos para los que hace tiempo dejaron de estar preparados. El dramatismo asociado a una postura romántica les plantearía, además, exigencias mucho más afines con una etapa anterior de juventud, algo totalmente descartado para una mentalidad práctica y realista como la que ahora poseen. Sin embargo, a pesar de todo, tampoco parecen dispuestos a renunciar a las experiencias vitales que los últimos años de una madurez activa e inteligente podrían depararles.

Junto con estos personajes fronterizos e inadaptados, existen otros cronológicamente más jóvenes, que también están socialmente marginados, en este

caso, por su extremada juventud e inexperiencia. Todos ellos acaban de abandonar la adolescencia y aún no parecen preparados para enfrentarse a la juventud, a esa primera etapa de temor e incertidumbre que tradicionalmente precede a la madurez física y emocional. Sydney en *The Hotel*, Emmeline en *To the North*, Lois, en *The Last September*, Karen en *The House in Paris*, Portia en *The Death of the Heart* y Eva en *Eva Trout*, todas ellas comparten en mayor o menor medida un sentimiento de desarraigo y marginalidad provocado, entre otros factores, por su extremada juventud e inmadurez emocional.

De una u otra forma, estos personajes consiguen hacerse un hueco en cada una de las narraciones de Bowen y todos ellos consiguen exponer uno de los temas más medulares y recurrentes en su obras: la necesidad de todo ser humano de echar raíces, la importancia de pertenecer a un grupo social, y la dificultad para encontrar y preservar un sitio en un determinado núcleo familiar o social. A pesar del evidente interés que este tema suscitaba en esta autora angloirlandesa, ella misma poseedora de una personalidad marginal y fronteriza aun perteneciendo a un grupo social económicamente privilegiado, sus cuidadosos análisis psicológicos se centraban principalmente en el análisis de situaciones cotidianas y evitaba deliberadamente asociar sus propuestas a cualquier abstracción propia de un planteamiento metafísico o de un enfoque filosófico.

De entre todos los personajes que compartían esta voluntad integradora, es probablemente el joven Roderick, en *The Heat of the Day*, quien más conscientemente y con mayor insistencia parecía personalizar esa necesidad imperiosa del ser humano de integrarse y de pertenecer a su grupo. El anhelo por echar raíces, en el caso de Roderick, estaba asociado a un deseo de salvaguardar la cotidianeidad y el orden, a una voluntad de cultivar la adhesión inquebrantable a unos hábitos y costumbres familiares y sociales que, dado que se encontraba inmerso en un conflicto bélico, podían servirle de protección ante la tensión que se estaba desarrollando a su alrededor. Su confianza en la familia como núcleo de protección y sus impulsos gregarios así lo testifican: “He would have esteemed, for instance, organic family life ... She (Stella) could perceive, too, that Roderick was ready to entertain a high, if abstract, idea of society ...” (HD:61) Siguiendo una vez más su tendencia a asociar las ideas expuestas con una serie de imágenes literarias de efectos visuales inmediatos, Bowen significativamente permitía a Stella recordar que, cuando era niño, Roderick disfrutaba contemplando las figuras ordenadas que decoraban los abanicos de su madre: “... when he had been a baby she had amused him by opening and shutting a painted fan, and of that *beau monde* of

figures, grouped and placed and linked by gestures or garlands, he never had, she suspected, lost interior sight.” (HD:61) Posteriormente, durante sus años de permanencia en el ejército, Roderick disfrutaba del contacto con amigos procedentes de familias estables, imperceptible y naturalmente acomodados en la cotidianidad familiar -“Fred and his other friends were all for the authoritarianism of home life” (HD:52)-, cuya seguridad y solidez social siempre le habían parecido y seguían pareciéndole envidiables. Desde niño, Roderick había añorado siempre la monotonía de esas vidas predecibles y ordenadas que, repitiendo los patrones sociales de sus antepasados, conseguían integrarse sin apenas esfuerzo en el grupo al cual pertenecían. Por esa razón, cuando en sus días libres acudía a reunirse con su madre en su apartamento londinense, Roderick insistía en la necesidad de aprender el lugar exacto en el que Stella había colocado los objetos domésticos: “Roderick, for the moment, was confounded by there being no one right place to put down a tray.” (HD:52)

Evidentemente, esta insistencia de personajes como Roderick en buscar y ordenar los patrones que rigen la vida diaria, esta búsqueda terapéutica de esquemas para ordenar la cotidianidad familiar es precursora de otra idea recurrente en la narrativa de Bowen: la noción de que esa capacidad del ser humano de formar y preservar el hogar familiar, esa habilidad para desarrollar y conservar unos hábitos domésticos eficaces es precisamente el origen y el germen de nociones más amplias y generalizadoras, como el desarrollo de las tradiciones, la conservación de la herencia y la supervivencia de la unidad familiar. En definitiva, lo que Bowen parecía interesada en transmitir es que en la necesidad de mantener el orden cotidiano puede gestarse la capacidad para preservar los valores y normas sociales reguladores del comportamiento humano, es decir, todo aquello que ella entendía por civilización.

En efecto, después de considerar los esfuerzos de Roderick por encauzar su vida, encajando sus acciones en un esquema vital concreto, las confidencias que la joven Lois formulaba años atrás en *The Last September* a Marda Norton acababan por cobrar verdadero sentido: “I like to be in a pattern ... I like to be related; to have to be what I am. Just to be is so intransitive, so lonely.” (LS:98) Lo cual demuestra que, desde la primera a la última, sus obras fueron diseñadas para transmitir que la necesidad de preservar unas costumbres heredadas y el respeto por los valores implícitos en la cotidianidad familiar constituían para su autora los únicos valores permanentes. Tanto es así, que el seguimiento de estos patrones familiares capacitaron a Bowen para sobrevivir a los continuos cambios políticos, culturales y sociales que presencié durante

una vida larga e intensa que se prolongó durante los tres primeros cuartos del siglo XX. Como explica Hildebidle, “pattern may in the end be Bowen’s last hope.” (24)

Como la madre de Roderick, Stella Rodney en *The Heat of the Day*, Bowen probablemente sospechaba que la ruptura de las ataduras familiares y la decisión de liberarse del peso económico de la casa familiar, en palabras de Stella “to free herself of her house” (HD:25), reflejaban un rechazo visceral por el tipo de vida ordenada y protegida que Harrison equivocadamente le atribuía y que tanto admiraba en ella. Pero todo lo que en un principio parecía haber constituido una liberación para Stella, finalmente se acabaría convirtiendo en un peligro para su estabilidad emocional y la de su hijo Roderick. Para éste, por contraste, la propiedad de Mount Morris constituyó una nueva ilusión, una forma de echar raíces: “Possessorship of Mount Morris affected Roderick strongly. It established for him, and was adding to day by day, what might be called a historic future. The house came out to meet his growing capacity for attachment.” (HD:50) La postura de Roderick se mantenía firme y así se reflejaba en los comentarios del narrador. Sin embargo, éste también entendía que había un peligro inherente en la adhesión a esta actitud conservadora de Roderick: al reaccionar contra el desarraigo y al llevar su impulso ordenador a extremos insospechados, el joven podía cometer el grave error de idealizar unos valores sociales arcaizantes, negándose a aceptar cualquier novedad. Evidentemente, Bowen también era plenamente consciente de la posibilidad de caer en un conservadurismo fanático, lo cual inevitablemente conduciría al ser humano a la inadaptación y constituiría el peligro más inmediato y generalizado para los que compartían con ella esta postura vital de aprecio por los valores del pasado y, sin embargo, optaban por seguirla hasta sus últimas consecuencias.

Posturas extremas aparte, lo que ésta y en general todas las novelas de Bowen trataron de exponer de una manera inteligente y equilibrada es que la negación de los valores tradicionales heredados de los antepasados, el rechazo de la herencia y la desintegración de la unidad familiar invariablemente acaban por ser profundamente nocivos para la salud emocional del individuo. Bowen era plenamente consciente del sentimiento de rechazo que las nuevas generaciones sentían por estos principios fundamentales de su pensamiento, lo cual aparecía muy frecuentemente reflejado en la influencia negativa y anuladora que los lugares abandonados y las viviendas deterioradas a menudo ejercían sobre los personajes modernos de sus obras de ficción. Ya en *To the North*, la desintegración de una casa familiar era premonitoria del

sentimiento de pérdida y alineación que, según percibía Bowen, caracterizaba al ser humano actual. Los términos que Bowen solía emplear para describir este sentimiento de pérdida irreparable de unos valores actualmente en desuso eran tan dramáticos y unívocos que su mención resulta obligada en cualquier ejercicio de análisis de su mundo literario:

“When a great house has been destroyed by fire –left with walls bleached and ghastly and windows gaping with the cold sky- the master has not, perhaps, the heart or the money to rebuild. Trees that were its companions are cut down and the estate sold up to the speculator. Villas spring up in red rows, each a home for someone, enticing brave little shops, radiant picture palaces; perhaps a park is left round the lake, where couples go boating. Lovers’ lanes in asphalt replace the lonely green rides ... After dark ... where once there was silence, a tree’s shadow drawn slowly across the grass by the moon, or no moon, an exhalation of darkness –rows of windows come out like lanterns in pink and orange; boxed in bright light hundreds of lives repeat their pattern ...” (TN:99-100)

Años más tarde Bowen volvía a insistir en este mismo tema al introducir la significativa escena de la visita de Roderick al nuevo apartamento de Stella, en *The Heat of the Day*. A pesar de que el apartamento londinense estaba dotado de todas las comodidades y había sido decorado por sus antiguos dueños con un estilo intachable, el hijo sediento de raíces no podía dejar de percibir la aridez y la desolación de una estancia “without environment” (HD:55), carente de la benevolencia que emana de los objetos propios y de los compartidos, incapaz de transmitir “the music of the familiar” (HD:55), cuyas notas deben sonar cuando las voces humanas callan, para evocar las emociones compartidas y mantener el corazón en sintonía. En este caso concreto, a pesar de que la decisión de Stella de desprenderse de su casa le había reportado beneficios económicos sustanciales y había sido el preludio de su liberación, lo cierto es que el vacío creado por los objetos que ella y su hijo habían poseído y que ya no estaban con ellos suponía una carga emocional mucho más pesada para la relación filial que las dificultades económicas que su mantenimiento hubiera seguramente acarreado. Privados de un contexto compartido y desprovistos de objetos materiales sobre los que afianzar el afecto que todavía les unía, la relación entre madre e hijo parecía ahora desprovista de fluidez y los silencios compartidos no denotaban la complicidad pasada, sino que ahora eran una “mere resistance to sound.” (HD:56) El apartamento londinense de Stella y la

vida que transcurría entre sus paredes estaban ante los ojos de Roderick apartados ahora de cualquier coordinada espacio temporal compartida y, a pesar del afecto que indudablemente sentía por su madre, la reunión familiar largo tiempo esperada distaba mucho de ser “one more chapter added to an august book.” (HD:55) Como apunta Coates en relación con esta visita de consecuencias trascendentales para el desarrollo de la narración, el empobrecimiento en las relaciones familiares de los Rodney se reflejaba y a su vez se originaba en el deterioro del entorno: “This whole important scene is a study of the tenuous nature of feeling and relationship, deprived of their right setting. Mother and son are aware of an impoverishment of the world.” (25) En esta escena de importancia capital en el desarrollo argumental queda patente que la pérdida del hogar familiar, que para Bowen representaba la única posibilidad de mantener una estabilidad emocional frente a la desintegración y la destrucción de la guerra, supuso la disolución de la personalidad de sus personajes y la imposibilidad de preservar los lazos afectivos con aquellos que hasta entonces les habían mantenido unidos. Reforzando esta idea, en una de las perturbadoras visitas de Harrison, tras una nueva confrontación verbal con el contraespía, Stella se defendía del acoso al que se veía sometida esgrimiendo una terrible acusación: “You succeed in making a spy of me” (HD:138), ante lo cual, y por primera vez, Harrison se mostraba sorprendido y herido, dejando al descubierto su lado más vulnerable, sintiéndose ahora incapaz de ocultar con su máscara de cinismo “the defencelessness of a stricken person.” (HD:138) En cuanto a su oponente, más que las terribles revelaciones o insinuaciones que se había vertido sobre ella, más que la táctica de acoso y derribo a la que insistentemente se había visto sometida, era precisamente esa rara y aislada manifestación de vulnerabilidad la que marcó un cambio fundamental en la perspectiva de la víctima con respecto a su verdugo. Disfrutando de uno de esos raros momentos de percepción –similar a las famosas epifanías de Joyce-, Stella sintió que sus ideas se aclararon y, por primera vez, reconoció que la profunda debilidad de Harrison tenía su origen en el desarraigo y el aislamiento extremo que padecía, y en el vacío emocional que experimentaba: “Coming out of that vacuum, the reiterated unrelated story of his desire could not but be unmeaning.” (HD:141)

Posiblemente de forma más reiterativa que ninguna otra novela contemporánea, lo que *The Heat of the Day* plantea es la influencia trascendental de las relaciones familiares en el desarrollo emocional del ser humano, así como la importancia de asumir su necesidad de pertenencia a un lugar concreto en donde la existencia humana sea capaz de trascender. La conjunción de estos dos elementos será precisamente lo que

garantice su estabilidad emocional y su permanencia en un mundo que se encuentra en perpetuo cambio. Comparto plenamente con Coates la opinión de que *The Heat of the Day* refleja, quizá con más insistencia que ninguna otra novela contemporánea, la trascendencia del hogar familiar y la importancia de ubicar la existencia en un lugar concreto, no transitorio, que potencie el desarrollo de una identidad estable: “*The Heat of the Day* is one of the greatest English novels of the piety of home, the religion of place, of the setting and stability essential to human life.” (26)

Sin embargo, es necesario recordar que, a pesar de que a primera vista esta obra parece plantear una defensa nostálgica de los valores tradicionales, incluso aunque superficialmente parece alinearse con las posturas más tradicionales por su visión pesimista y profundamente crítica del mundo moderno, la postura de Bowen con respecto al presente y a la tradición es profundamente sutil e integradora. Profundizando en su lectura es posible observar que, distanciándose de cualquier planteamiento retrógrado y simplista, la novela no pretende ignorar los problemas que un conservadurismo fanático y nostálgico puede provocar, sobre todo si se centra en la importancia de la herencia y la posesión como únicos medios de preservar la riqueza y la posición social. Lejos de ello, al condenar la dislocación sufrida por el individuo contemporáneo evitando basar su argumentación en una añoranza fácil y superficial por un pasado idílico e irrecuperable, la novela no evita sino que se esfuerza por introducir elementos discordantes que sirven para cuestionar el mantenimiento de los valores conservadores como única garantía de felicidad para el ser humano. En efecto, la ambivalencia propia de la perspectiva de esta autora se manifiesta en que la posesión de Mount Morris, que para Roderick era sinónimo de estabilidad e integración social, para Cousin Nettie y para muchas de las mujeres de su generación y de generaciones precedentes suponía la anulación de su individualidad. En efecto, la obligación de representar el papel de “the lady of the house” (HD:173) no había significado para esta mujer ni para sus antepasadas otra cosa que una forma enmascarada de represión –“... her kind knew no choices, made no decisions” (HD:174)-, una abnegación impuesta y un silencio forzado: “Their conversation was a twinkling surface over their deep silence. Virtually they were never to speak at all –unless to the little bird lying big with death on the path ...” (HD:175)

La solidez analítica y la integridad moral de Bowen una vez más evitan cualquier simplificación reductivista y rechazan ignorar las dificultades implícitas en esta alternativa vital, algo que cabría esperar en una autora que, en palabras de Coates,

optó por mantener de manera deliberada y consistente “a conservative vision.” (27) Por el contrario, de manera plenamente consciente e intencionada, Bowen evitó minimizar la importancia de las dificultades que Cousin Nettie y sus antecesoras habían encontrado al verse obligadas a aceptar los valores tradicionales heredados de sus antepasados y el alto precio que tuvieron que pagar al adoptar la identidad social que les fue impuesta.

Sin embargo y por encima de todo, el sufrimiento de Nettie y de todas las damas que habían regentado Mount Morris, aunque en ningún caso puede ni debe ser ignorado, no puede considerarse una prueba concluyente de que la estabilidad familiar, el orden y la necesidad de arraigo son valores intrascendentes o diacrónicos en el tiempo presente. Por el contrario, la postura de Bowen parece delatar que, a pesar de su precariedad, éstas son necesidades básicas del ser humano, independientes de cualquier sistema de gobierno o estructura social y trascendentes, porque trascienden a los rasgos peculiares de cada momento histórico y de cada entorno cultural. Como puntualiza Coates: “At least some of Bowen’s density of texture stems from the great value she placed on order and rootedness, while acknowledging that the two are insecure and precarious.” (28) En efecto, la profundidad y validez de sus juicios radica en la consideración de que estos valores trascendentales para el ser humano son así mismo intrínsecamente precarios e inestables y, sin embargo, son considerados tanto o más necesarios para la estabilidad emocional del ser humano como el éxito social o la pasión amorosa.

De esta idea deriva otro de los temas explorados insistentemente en las obras de Bowen: la naturaleza del amor humano y la necesidad de integrar la pasión amorosa en su contexto social. (29) No es casualidad que el difícil conglomerado de relaciones sociales que se exponen, por ejemplo, en *The Heat of the Day* esté pivotado por la imposibilidad de organizar un triángulo amoroso efectivo en torno a los tres personajes principales. Durante una dura confrontación con Harrison, en un momento clave del relato, Stella reconoció aterrada que el amor que compartía con Robert era imperfecto porque había surgido y se había desarrollado en un aislamiento absoluto. Durante sus años de vida en común Stella y Robert habían evitado toda relación con el entorno, su unión les había mantenido apartados del mundo y, al descontextualizarse, su pasión amorosa había evolucionado artificialmente, quedando suspendida en un verdadero vacío social. Desde sus inicios, la relación que establecieron Robert y Stella estuvo basada en la idealización del placer, en una manera privada de disfrutar “the moment and for the moment’s sake” (*HD*:95), sin vínculos ni explicaciones, sin conexión alguna con sus respectivos pasados, familias, trabajos o relaciones sociales.

Por eso no es extraño que, tras los primeros momentos de estupor y desorientación, los ataques de Harrison por fin empezaran a dañar la confianza que Stella había depositado en Robert y en “the hermetic world “ que hasta entonces habían compartido. (HD:90) Por primera vez Stella era plenamente consciente de que esa relación, surgida durante uno de los bombardeos enemigos sobre Londres en el otoño de 1940, nunca tuvo un principio sólido porque nunca se formularon las preguntas básicas que suelen marcar el inicio de cualquier relación. La guerra y sus manifestaciones tuvieron un efecto inhibitor y profundamente desestabilizador para la relación que los dos desconocidos se disponían a iniciar:

“It was the demolition of an entire moment: he and she stood at attention till the glissade stopped. What they had both been saying, or been on the point of saying, neither of them now ever were to know. Most first words have the nature of being trifling; theirs from having been lost began to have the significance of a lost clue ... There are questions which if not asked at the start are not asked later; so those they never did ask. The top had been knocked off their first meeting.” (HD:96)

Tampoco esta relación atípica parecía tener otro objetivo que no fuera configurarse y reforzarse como un ideal hermético y cerrado en sí mismo, un refugio o escondite para estos dos personajes solitarios en tiempos de crisis, un lugar común aislado del entorno, como el ideal literario de Flaubert, que “like an ideal book about nothing, stayed itself on itself by its inner force.” (HD:90) Superados los primeros momentos de pasión amorosa, la cuestión vital para Stella radicaba en la imposibilidad de conectar esta relación con su entorno social, con su pasado y con su vida familiar, por lo que se vio obligada a vivir su amor exclusivamente por y para sí mismo. Sin embargo, la primera toma de contacto con la realidad de su situación, el primer momento de plena concienciación de Stella tuvo un efecto inmediato en esta mujer madura e inteligente que, como la misma Bowen, podría representar a cualquier mujer de su tiempo: por vez primera, Stella fue capaz de comprender que el motivo principal del fracaso de su matrimonio anterior podía estar en su concepción escapista del amor y en su fe en la unión matrimonial como un valor absoluto, como una fórmula para evadirse de las amenazas del mundo circundante. Sus propias reflexiones y las anotaciones del narrador apuntaban al hecho de que este exceso de presión sobre una relación inevitablemente acaba por generar una tensión morbosa y febril que, como ocurrió con Stella y Victor, finalmente acabó por destruir la misma relación que

pretendía reforzar. Algo similar sucedía con la difícil e infructuosa relación entre Thomas y Anna Quayne, en *The Death of the Heart*, quienes a pesar de su juventud y bienestar económico vivían sumidos en un vacío emocional que les mantenía permanentemente distantes e insatisfechos.

En otro momento de su evolución personal, la protagonista de *The Heat of the Day* se sintió plenamente consciente de que, en esta segunda oportunidad que le deparaba el destino, el exceso de presión ambiental y la artificiosidad que el aislamiento social estaba imprimiendo a esta nueva relación conferían a su amor por Robert unos rasgos estudiados, calculados, casi literarios, equiparables a los descritos en una historia de amor extraída “from the pages of a book” (HD:97) y, por tanto, igualmente artificiales. Estas reflexiones largo tiempo reprimidas comenzaron entonces a tomar forma definitiva, y sus implicaciones fueron tan inquietantes que consiguieron que Stella dudara no solo de la realidad de su amor, sino incluso de la identidad de su amante: “And was, indeed, Robert himself fictitious?” (HD:97) Es decir, ¿no será su fantasía y su necesidad de amor las que habían creado una identidad para Robert?

La conclusión a la que Bowen parece apuntar es que toda relación amorosa duradera posee dos aspectos necesarios y complementarios que deben cultivarse por igual: por un lado, existe un aspecto privado y pasional en el cual se inscribe la necesidad de aislarse para buscar la satisfacción sexual en el contacto con el ser amado y, por otro, debe también contemplarse la existencia un aspecto público en el que se inscribe la relación de los amantes con sus pasados, sus familias, sus trabajos y sus relaciones sociales. A este segundo aspecto, al aspecto público o diurno del amor parece hacer referencia el título de la novela, un título que, por otra parte, contrasta visiblemente con la abundancia de ambientes nocturnos y de espacios cerrados en los que transcurre la acción y se desenvuelven los personajes.

Estas consideraciones permiten concluir que la visión del amor humano en todas sus variantes en ningún caso resulta ni optimista ni esperanzadora en las obras de Bowen. En el caso concreto de *The Heat of the Day*, tanto la visita de Roderick al apartamento de Stella, con ese sentimiento persistente de vacío y desorientación que ambos experimentaron, como la frustración que Stella y Robert sintieron en sus sucesivos encuentros amorosos sirven para ilustrar con total efectividad cómo el amor es incapaz de garantizar la confianza mutua entre madre e hijo o entre dos amantes. Esta incapacidad patente para garantizar a través del amor la confianza en el otro inevitablemente conduce al fracaso de todo proyecto o sueño en común, una idea

eminentemente pesimista y desesperanzadora que trasciende y se impone a cualquier otra consideración sobre este tema. Porque, según parece, Bowen se sentía afectada por un pesimismo vital con respecto al tema del amor, lo cual se manifestaba, entre otras cosas, en la desconfianza que sus personajes demostraban para alcanzar el éxito ante cualquier proyecto o empresa común. Esta tendencia al pesimismo parece afectar no solamente a esta autora angloirlandesa sino que, según explicaba la propia Bowen en su descripciones y comentarios sobre la construcción y el mantenimiento del hotel que da nombre a la novela *The Shelbourne*, era un rasgo endémico del carácter irlandés. En una breve aproximación a la historia de este emblemático hotel de la ciudad de Dublín, Bowen hacía referencia a este proyecto empresarial de éxito, como una clara y gloriosa excepción a “... the reputation for distress, miscarried projects, evanescent dreams and romantic gloom” que empañaban la mayor parte de los proyectos empresariales irlandeses. “... the Shelbourne is the antithesis of those things.” (TS:5-6) Pues bien, compartiendo con sus compatriotas ese espíritu agorero y pesimista, en las novelas de Bowen toda relación amorosa inevitablemente acababa por romperse, sencillamente porque el amor nunca era fácil en sus novelas, ni representaba un sentimiento gratificante o positivo para sus personajes. Como ocurre con cierta frecuencia fuera de la ficción literaria, la fuerza de la pasión amorosa en las obras de Bowen no estaba en relación directa con la calidad humana del amante o con la del ser amado y, en ocasiones, no se apoyaba ni siquiera en su condición de seres reales. (30) Prueba de ello es que, en muchos casos, el deseo de amar prefiguraba incluso la aparición del ser amado. Como todo lector medianamente avezado puede deducir, aun antes de conocer a Priam en el aeropuerto de Shanon, Jane ya le había amado. Algo semejante ocurría en el caso de Lois en *The Last September*, cuya predisposición y necesidad de amor eran más intensos que el propio atractivo que sentía por Gerald: “She would have loved to love him; she felt some kind of wistfulness, some deprivation.” (LS:52)

En este sentido, coincido con Hildebidle en que, por esta razón, el amor y el sentido común raramente caminan de la mano en las obras de Bowen. Precisamente por eso, y ante los asombrados ojos de los demás personajes, las atractivas y candorosas Emmeline y Portia no dudaron en caer rendidas a los pies de Markie y Eddie, unos personajes nada complejos a quienes Hildebidle calificaba de “self-evident, self-announcing cads.” (31) Por la misma razón, una mujer tan inteligente, atractiva y moderna como Stella vivía la relación amorosa más intensa de su vida precisamente con el personaje más inconsistente de la novela, un traidor a su patria, un mentiroso que

miente a su amante y a sus compatriotas en los peores momentos en que se puede mentir, en tiempos de guerra. Por otra parte, cabe destacar que, en las obras de Bowen el amor, más que un punto temático, es planteado como una condición ambiental inevitable en la que se desarrolla la vida de sus personajes, lo cual no les impide experimentar un sentimiento permanente de soledad y desamparo. Así lo expresaba uno de los personajes en *The Hotel*: “But if one does make a home for anybody one is still very much alone. The best type of man is no companion ... and when all’s said and done it’s still so uncomfortable these days with all these difficulties, one can’t expect a man to stay in it.” (H:87)

Como este comentario permite constatar, en las narraciones de Bowen la base de las relaciones amorosas no era siempre, ni siquiera frecuentemente, la pasión ni el afecto mutuos. Por eso, la calculada precisión que Harrison empleaba para seducir a Stella no era considerada por el narrador como la antítesis del amor sino más bien como una poderosa distorsión, una peculiar interpretación del afecto ciego y egoísta, en definitiva, como la más poderosa y obsesiva de todas las maneras de amar. El amor que Harrison sentía por Stella se manifestaba en la necesidad de posesión de lo que ella era y, sobre todo, de lo que ella representaba.

En numerosas ocasiones, lo que en un principio se planteaba como una pasión amorosa satisfactoria y positiva terminaba convirtiéndose, en el mejor de los casos, en una carga compartida. Sin duda, ésa era la naturaleza del sentimiento que unía, o desunía, al matrimonio Duperrier en *The Hotel*, a los Montmorency, en *The Last September*, a los Quayne, en *The Death of the Heart* y, finalmente, a los Arble en *Eva Trout*.

Por otra parte, en un mundo en el que predominaban la fugacidad y la inestabilidad, la durabilidad de algunas uniones no era nada desdeñable. La resistencia compartida, la búsqueda de fortaleza y apoyo mutuos frente a la adversidad parecía ser la base de la relación que mantían los Naylor en *The Last September*, Aunt Violet y Uncle Bill, en *The House in Paris* y el matrimonio Dancey en *Eva Trout*. A pesar de todo, incluso estas relaciones estables acababan por mostrar su lado oscuro, a menudo en forma de recuerdo o presencia procedente del pasado que amenazaba con enturbiar la estabilidad presente. Esto resulta muy evidente en la atormentada aunque sincera devoción que Ray Forrestier sentía por Karen Michaelis, su esposa en *The House in Paris* y en la pasión subyugada pero insaciable que Thomas Quayne experimentaba por su esposa Anna, en *The Death of the Heart*.

En definitiva, la idea que se desprende de las situaciones planteadas por Bowen parece ser que las dificultades amorosas o sociales a las que se enfrenta el individuo no son producto exclusivo del ambiente familiar y social ni de las circunstancias históricas convergentes en las que se ve envuelto. De ser así, la postura vital de Bowen se situaría muy cerca de un determinismo nihilista tan puro como desesperanzador. Por el contrario, para esta autora la base de la resistencia del ser humano a las condiciones ambientales radica en su capacidad para aceptar o rechazar una serie de alternativas que se le presentan. Para Bowen, por tanto, existen alternativas que el sujeto puede y debe plantearse y a las que debe enfrentarse, aceptar o rechazar, aunque también es cierto que éstas a menudo se ven afectadas por algunas decisiones irrevocables tomadas por el mismo individuo o por otros en un tiempo pasado. Como apunta Hildebidle, “she is never quite willing to abandon individual intention and individual will as the basis for human artistic *resistance* to the conditions of the age, as the starting point of the search for life-illusion.” (32)

De tal manera que, aunque las posibilidades de elección del sujeto obligatoriamente deben supeditarse al tiempo y al espacio en el que vive y, aunque las acciones pasadas propias y ajenas a menudo amenazan con interferir en el desarrollo de los acontecimientos presentes, en la narrativa de Bowen realmente existe libertad de elección para sus personajes, precisamente porque siempre existen alternativas que cada uno se plantea antes de tomar unas decisiones que posteriormente prefigurarán una línea de actuación determinada. Eso sí, para ser capaces de tomar decisiones los personajes a menudo tienen que aprender a distinguir entre las diferentes alternativas que se les presentan, es decir, están obligados a aprender a madurar en su libertad de elección, lo cual lógicamente repercutirá en su futura capacidad de decisión. Para ello, en ese camino hacia la madurez que deben seguir, sus personajes deben ser capaces de desarrollar un aprendizaje personal y social que les permitirá irse adentrando en espacios cada vez más complejos de autoconocimiento y de percepción de lo externo, lo que Blodgett considera un movimiento de expansión “in awareness”, un crecimiento interior cuyo objetivo principal es alcanzar “a developed, integrated consciousness.” (33)

Muy interesante me parece el hecho de que, en ese viaje en busca de autoconocimiento que los personajes protagonistas de Bowen invariablemente emprenden y en las experiencias de aprendizaje que consecuentemente afrontan, el lector paulatinamente va descubriendo las reacciones, las memorias y recuerdos de la

misma Bowen, en una especie de autobiografía metamorfoseada que ella misma denominaba “transposed autobiography”:

“... Any fiction (and surely poetry too?) is bound to be a transposed autobiography. (True, it may be this at so many removes as to defeat ordinary recognition.) I can, and indeed if I would not I still must, relate any and every story I have written to something that happened to me in my own life. But here I am speaking of happening in a broad sense –to behold, to react, is where I am concerned a happening: speculations, unaccountable stirs of interest, longings, attractions, apprehensions without knowable cause –these are happenings.” (A: 78)

En opinión de Blodgett, estos “happenings”, es decir, estas especulaciones, intereses y observaciones reflejan, entre otras cosas, las percepciones propias de una sensibilidad religiosa que encuentra su expresión en ciertas creencias cristianas sobre el significado de la existencia del ser humano y sobre su necesidad de trascendencia: “Her own novels, however, do more than register the pull of existence on the sensibilities. They blend a contemporary sense of man’s emotional existence as both conscious and unconscious, personal and mythic, with certain traditional Christian assumptions about life’s meaning.” (34)

En mi opinión, no hay duda de que Bowen muestra en su obra una clara e ineludible tendencia a la espiritualidad, una suerte de inclinación hacia el análisis psicológico, una susceptibilidad emocional que puede y suele relacionarse con todo aquello que caracteriza la adhesión a una fe religiosa. Todo esto se refleja tanto en sus ensayos autobiográficos como en sus obras de ficción, como efectivamente Blodgett ha podido constatar: “Reading her autobiographical writing, a neglected, yet valuable, adjunct to a study of her novels, reinforces the impresión of a dominant, essentially religious, vision controlling the novels themselves.” (35) Sin embargo, aun asumiendo que su visión del ser humano y su creencia en la existencia de una relación entre lo tangible y lo intangible puede compartir ciertos rasgos con el credo religioso cristiano, entiendo que en su filosofía vital existen otros componentes espirituales y metafísicos más amplios, que no pueden ni deben identificarse con su adhesión a una fe religiosa concreta, adhesión que aunque probable me parece realmente intrascendente en lo que concierne a su evolución artística. En mi opinión, más trascendental que sus tendencias espirituales y sus creencias religiosas era su confianza en el arte. En efecto, como profunda y sagaz observadora de la psicología humana que era y como estudiosa fiel de

la metafísica de las costumbres sociales, en diferentes momentos Bowen postulaba la necesidad de recurrir al arte y a la imaginación como únicas vías de conocimiento, como herramientas inestimables para entender la realidad del ser humano.

Entendiendo que su obra explora la realidad humana en su triple dimensión social, psicológica y metafísica, es necesario recordar que, para Bowen, una de las maneras de analizar esa realidad humana de la manera más integradora era a través del arte, es decir, a través de la imaginación. En una de las ya mencionadas conferencias retransmitidas por la BBC, que ella titulaba “*Truth and Fiction*”, Bowen reflexionaba sobre este asunto y, para justificar la necesidad ineludible de recurrir a la ficción literaria como mecanismo analítico eficaz, en su argumentación distinguía entre los conceptos de “verdad” y de “realidad”, entendiendo que lo real representaba un concepto mucho más amplio y complejo que lo verdadero:

“If one wants truth, why not go to the literally true book? Biography or documentary, these amazing accounts of amazing experiences which people have. Yes, but I am suggesting to you that there is a distinction between truth and so-called reality. What these people write in their accounts of happenings is actually and factually true, but the novel is not confining itself to what happened. The novel does not simply recount experience, it adds to experience.” (A:114)

Para Bowen, la novela, como toda forma de ficción, tenía la facultad no solamente de reflejar sino también de intensificar y ampliar las dimensiones de lo real, por lo que a menudo se constituía en instrumento indispensable para profundizar en la verdad intrínseca de lo acontecido:

“And here comes in what is the actual livening spark of the novel: the novelist’s imagination has a power of its own. It does not merely invent, it perceives. It intensifies, therefore it gives power, extra importance, greater truth, and greater inner reality to what well may be ordinary and everyday things.” (A: 114)

De lo cual se deduce que para Bowen ni el arte ni la imaginación implicaban una amenaza seria para la verdad sino que, por el contrario, constituían herramientas extremadamente útiles para conocer las verdaderas implicaciones de lo que en apariencia es ordinario y cotidiano. E incluso llegaba más lejos al considerar que la imaginación era una herramienta no solamente útil sino imprescindible para alcanzar la verdad del artista:

“Though the story is invented it must ring true through the power of the imagination which is something higher than invention. It has a form of vision which makes for a peculiar truth.” (A: 122)

Seguramente basándose en esta importancia que Bowen concedía al arte como forma de intensificar y expandir la realidad, William Heath describe una paradoja fundamental sobre la que, en mi opinión, se articula lo más trascendental de la postura literaria de Bowen: la confianza que esta autora tiene en la trascendencia de su oficio es absoluta y, sin embargo, en su actitud subyace un sentimiento de desconfianza con respecto a la propia realidad del hecho literario: “Paradoxically, Miss Bowen’s role must be that of the novelist who possesses absolute confidence in her craft at the same time that she mistrusts its reality. Her own synonyms for art and tradition, it must be remembered, are ‘dishonesty’ and ‘debt’”. (36) En efecto, en *Notes on Writing a Novel*, Bowen explícitamente reconocía la naturaleza engañosa de toda obra de ficción:

“Plot is story. It is also “a story” in the nursery sense = lie. The novel lies, in saying that something happened that did not. It must, therefore, contain uncontradictable truth, to warrant the original lie.” (MT:35)

Años más tarde, en *Truth and Fiction*, esta escritora redondearía su teoría literaria al explicar que, para garantizar la credibilidad de esa mentira inicial, todo escritor debe aproximarse con decisión a la realidad, es decir, debe garantizar que su relato parezca verdadero:

“What is the novel? I say: an invented story. At the same time a story which, though invented, has the power to ring true. True to what? True to life as the reader knows life to be or, it may be, feels life to be. And I mean the adult, the grown-up reader. Such a reader has outgrown fairy tales, and we do not want the fantastic and the impossible. So I say to you that a novel must stand up to the adult tests of reality.” (A:114)

En una autora tan consciente de la importancia de su propia evolución artística (37) y a la vez tan interesada en mantener una conexión constante con el mundo a través de su arte (38), el proceso de reflexión permanente sobre la trascendencia del arte y su relación con la realidad era tan necesario como inevitable. En opinión de Heath, la trascendencia del arte y la imaginación a menudo alcanzaba posiciones extremas en sus obras, lo cual constituía una manera de exponer los riesgos a los que el ser humano estaba expuesto si se empeñaba en ignorar la importancia del arte y la imaginación como formas de engrandecer la realidad: “What is at stake in her fiction one must call,

for lack of less pompous terms, a sense of reality: in any world, the intelligent, imaginative person cannot make things of people and survive with integrity, cannot crudely substitute art for life and live with sanity.” (39)

De tal manera que la obra de Bowen postula de manera rotunda que el arte y la imaginación deben ser considerados componentes integrantes de la existencia. De no ser así, si se persiste en ignorar la fuerza incontrolable de la imaginación, el ser humano corre el riesgo de sucumbir a lo que Heath denomina “imagination’s revenge”, es decir, se expone a sufrir la fuerza reactiva de esa anulación y a acabar por sucumbir a la tiranía de la fantasía desbordada y del caos: “Yet one must in some way (her novels consider many) make art of life in order to live, for to deny the risk of imagination, inherent in its ability to expose the sensibility, is to abandon one’s self to imagination’s revenge as chaos and fantasy.” (40)

En efecto, desde sus primeras obras Bowen parecía ser consciente de este riesgo, y así lo manifestaba a través del narrador en *The Hotel*, quien formulaba un comentario directo sobre el peligro que corría Sydney por mantener reprimida la fuerza de la imaginación en favor de una actitud estrictamente realista y prosaica:

“Sydney professed herself (to friends of her own age) a Realist, and it was perhaps because of this that her imagination ... was able to revenge itself obliquely upon her.” (*H*:25)

Según el patrón estructural planteado en esta novela, resulta sin embargo difícil que fuera James Milton quien, junto con Ronald Kerr, pudieran asumir la tarea de romper el falso equilibrio sobre el cual se sustentaba la precaria relación que mantenían Sydney y Mrs Kerr. Como es frecuente en la narrativa de Bowen, el planteamiento nunca era sencillo ni reduccionista, porque ni Milton ni el joven Kerr parecían haber sido concebidos para representar con sus actos el poder de la imaginación. Tanto sus acciones como sus posturas vitales se encontraban en perfecta sintonía con el tono jocoso e irónico de comedia social que Bowen optó por imprimir a su primera novela. Por eso, en una escena cargada de comicidad, que recuerda las escenas protagonizadas por Mr Beebe en *A Room with a View*, la única trasgresión del joven predicador consistió en la violación casual de las estrictas convenciones sociales que estructuraban la vida del hotel, al irrumpir de manera accidental en el cuarto de baño de los Pinkerton. Posteriormente, el sarcasmo del narrador volvía a hacer presa en la torpeza de James Milton cuando experimentaba su primer impulso sexual al ser testigo involuntario de la escena de amor que protagonizaron Victor y Verónica:

“James Milton offered cigarettes about spasmodically. His cheeks burned. He kept striking matches, burning his fingers with them and throwing the matches away again with exclamations of uneasy violence. He had never seen a man and woman kiss before and was battering in a kind of despair against the glass wall that divided him from experience.” (H:69)

La punzante ironía que adornaba la comicidad de la escena, similar a la que destilaba un pasaje parecido en la novela de Forster, volvía a manifestarse plenamente en la comicidad de las alusiones al pasaje bíblico que describía el viaje de Moisés a la Tierra Prometida.

A pesar de que en estos pasajes Bowen parecía estar decidida a tratar este asunto desde una perspectiva eminentemente irónica, las anotaciones personales que citaba anteriormente reflejan con total seriedad que en la teoría literaria de Bowen la imaginación no representaba una barrera entre el yo y el mundo, o lo que es lo mismo, entre los intereses individuales de sus personajes y la colectividad que les rodeaba, sino que más bien servía para intensificar su capacidad de autoexploración y, por lo tanto, era una forma valiosa y eficaz de autoconocimiento. Para Bowen, la imaginación y el arte eran maneras muy útiles de conocerse a sí mismo, de conocer el mundo y profundizar en el origen y el destino del ser humano. Como Blodgett puntualiza: “The Bowen novels are less conflicts between private desire and public necessity than experiences of growth into the concentric circles of existence: self, society, and fate.” (41)

En su argumentación, Blodgett defiende que la teoría literaria de Bowen presenta un claro paralelismo con el concepto de arte en la filosofía de Karl Jung. Este planteamiento cobra sentido cuando se tiene en cuenta que en *The Spirit in Man, Art and Literature*, Jung postulaba que la función del arte es fundamentalmente educativa porque es capaz de invocar todo aquello que permanece oculto en las manifestaciones de una civilización, todos los rasgos culturales ausentes, disfrazados o reprimidos por las fuerzas sociales imperantes: “Art is constantly at work educating the spirit of the age, conjuring up the forms in which the age is most lacking.” (42) Si tomamos en consideración el poder de invocación que Bowen asignaba a la imaginación en los pasajes anteriormente citados de *Afterthought*, el paralelismo conceptual entre los planteamientos de la escritora y los del filósofo son evidentes. Porque, aunque Bowen en ningún pasaje de su extensa producción literaria hacía referencia explícita a la filosofía de Jung, parece claro que los análisis que hacía de la psicología de sus

personajes y la importancia que otorgaba al papel del arte en la representación de sus sentimientos permite deducir que ambos compartían muchas de sus ideas con respecto a la función social del arte.

En *The Spirit in Man, Art and Literature*, Jung analizaba el proceso creativo del artista y explicaba que éste consistía en una activación del subconsciente y en una posterior elaboración de una imagen arquetípica que el artista debía esforzarse por representar en un lenguaje comprensible para sus contemporáneos. Este proceso de activación y elaboración posterior del arquetipo contribuiría a aclarar en cierta medida parte de los misterios de la existencia humana: "... the unconscious activation of an archetypal image, and in elaborating and shaping this image into the finished work. By giving it shape, the artist translates it into the language of the present, and so makes it possible for us to find our way back to the deepest springs of life." (43) Según esto, el artista tiene la capacidad de extraer involuntariamente de su subconsciente las sucesivas imágenes arquetípicas más relevantes de su tiempo. Hecho esto, su misión consiste en poner esas imágenes en relación con los valores sociales vigentes y, por último, tiene el deber de transformarlas hasta hacerlas aceptables para la conciencia colectiva de sus contemporáneos.

Siguiendo los dictados de la filosofía de Jung, Bowen parecía estar claramente empeñada en plantear la marginalidad del hombre moderno, su negación de los valores tradicionales, su incapacidad para mantener la unidad familiar y su dificultad para enraizarse en su tiempo, no como rasgos estrictamente individuales o peculiares de sus personajes, sino más bien como algunos de los rasgos más característicos de todos sus contemporáneos. A medida que se avanza en el análisis de su producción literaria resulta mucho más evidente su voluntad de establecer paralelismos entre la postura vital de sus protagonistas y la de los hombres y mujeres de su generación. De tal forma que su obra debe entenderse como una denuncia de la desorientación del ser humano contemporáneo desprovisto como se encuentra de valores espirituales y dominado, por una parte, por las exigencias propias del papel social que le ha correspondido asumir y, por otra, por su adhesión a una especie de identidad colectiva peligrosamente anuladora y alienante. Lo que Bowen parece exponer es que esta tendencia a diluir la identidad individual en la colectividad resulta extremadamente nociva para la libertad individual y, además, es deplorable porque constituye uno de los últimos rastros de la identidad tribal primitiva propia de toda colectividad no evolucionada. Coincido de nuevo con Blodgett al considerar que estas dos formas de inmadurez del sujeto –su desorientación

espiritual y su adhesión a una identidad colectiva anuladora de su personalidad individual- aparecen en las obras de Bowen reflejadas, por un lado, en la tendencia de algunos de sus personajes a desarrollar una especie de ceguera moral y, por otro, en su adhesión incondicional a una especie de materialismo feroz y primitivo. En palabras de Blodgett, los personajes modernos pero no evolucionados de Bowen se caracterizan porque desarrollan “... a blind behaviour; flesh without spirit (in the inclusive sense of feeling which is idealized as aspirational) and primitive numinosity (a sense of the supernatural, the mysterious which is destructive of individuality).” (44) La ceguera física y espiritual de Emmeline en *To the North*, un rasgo fundamental de su carácter, así como el materialismo feroz de Markie, la ceguera moral de Eddie en *The Death of the Heart*, y la de Constantine en *Eva Trout* son ejemplos claros de esta voluntad de denuncia social de Bowen. Por otra parte, la desorientación del hombre y la mujer modernos aparece ampliamente reflejada en los personajes de Lois, en *The Last September*, de Karen en *The House in Paris* o de Dinah en *The Little Girls*, cada uno de los cuales representa este rasgo a unas edades y en unos entornos sociales diferentes. Por último, el desarraigo y la falta de identidad son los elementos fundamentales de la personalidad de Max en *The House in Paris*, de Harrison, en *The Heat of the Day*, y de Eva en *Eva Trout*.

De tal manera que lo que Bowen perseguía era una exploración de las dificultades existenciales de unos personajes aparentemente modernos que, sin embargo, demostraban ser esencialmente primitivos porque ejemplifican una tendencia rudimentaria a menospreciar todo signo de sentimiento o espiritualidad. Este menosprecio continuado de todo lo que no fuera estrictamente material constituía, en opinión de Bowen, uno de los rasgos fundamental de la sociedad contemporánea. La primera consecuencia de este deterioro moral contemporáneo fue la anulación de los valores que una espiritualidad evolucionada y madura podría haber asegurado a la especie humana en caso de que no se hubiera iniciado ese proceso involutivo. Sean O’Faolain, en *The Vanishing Hero* (1956) y Frederick Karl en *A Reader’s Guide to the Contemporary English Novel* (1963) no dudan en señalar esta idea como elemento catalizador en su obra. O’Faolain entiende que, emulando a su predecesora Virginia Woolf, lo que Bowen valientemente perseguía a través de su obra era llenar con la espiritualidad diacrónica de las jóvenes románticas que protagonizaban sus narraciones el vacío creado por el descreimiento y el escepticismo modernos: “She writes of romantic heroines in an age that has made the two words pejorative. The underlying

assumptions here are very much of the twenties. The conflicts are no longer clear enough to justify bold affirmations, positive statements of loyalty, straight flights or declared aims or ends. Miss Bowen's heroines are, after all, always defeated ... Not that Miss Bowen is antiheroic, but she must state coldly that heroism, the absolute aim, does not stand a chance in modern society, even while she still insists passionately that it is always worth trying for ... The prime technical characteristic of her work, as of other modern women writers, such as Virginia Woolf, is that she fills the vacuum which the general disintegration of belief has created in life by the pursuit of sensibility." (45)

Coincido plenamente con O'Faolain, quien considera que, en su protesta personal por la disecación de todo tipo de emoción o sentimiento en el mundo moderno, Bowen evitaba desgranar sus opiniones críticas desde una perspectiva moralizadora, optando en su lugar por depositar su fe en la tendencia a la espiritualidad propia del ser humano y, sobre todo, persistiendo en su adhesión a la tradición humanista europea: "*The Death of the Heart* was, indeed, a firm and passionately felt protest against the modern desiccation of feeling, but one could not help noting that it offered no moral approach to the problem ... Greene's alternative is God. Miss Bowen is too deeply rooted in the great, central humanist tradition of European culture to take refuge in hereafters." (46)

Por otra parte, considero muy acertada la puntualización de Frederick Karl, quien entiende que Bowen compartía con Graham Greene un genuino interés por ahondar en el origen de la bondad o la maldad del ser humano. Sin embargo, a diferencia de su colega británico, en sus análisis psicológicos Bowen evitaba adoptar una perspectiva heroica, por lo cual en sus obras la línea divisoria entre buenos y malos era a menudo demasiado vulnerable e incluso inexistente. Aun así, a pesar de que los contrastes entre la bondad y la maldad humanas apenas estaban perfilados, a pesar de la trivialidad y la monotonía inherente al tipo de vida que llevaban sus personajes, Bowen consiguió transmitir en sus narraciones su preocupación por el daño que los inocentes constantemente padecían a manos de los culpables. Los culpables eran, en la obras de Bowen, aquellos personajes capaces de perpetrar la peor traición que esta autora podía concebir: la traición moral a sí mismos y a sus semejantes. Así lo explica Karl al observar que: "Even the possibility of being a hero or committing heroic acts is far removed from Elizabeth Bowen's world. Like Graham Greene, she is interested in good and evil, but her statement is more muted ... Life which for Greene because of Christianity is heroic is for Miss Bowen trivial and frustrating ... Still, not unlike her

most apparent literary predecessor, Jane Austen, she weighs her morality carefully and concocts a curious kind of moral universe ... The innocent and the good suffer for the crass casualty of the guilty and the evil, but even to use these terms is to suggest contrasts stronger than those Miss Bowen provides.” (47)

Pero, distanciándose del heroísmo religioso de las obras de Greene, la complejidad y sutileza de los juicios de Bowen se manifestaba en el hecho de que las sucesivas víctimas de cada traición moral carecían de cualquier capacidad o incluso tendencia al heroísmo. Como ocurría con las heroínas de François Mauriac, la belleza de Emmeline, Portia y Eva emanaba exclusivamente de su derrota, de su desamparo, nunca de sus cualidades heroicas, es decir, nunca de su valentía y abnegación. Así pues, más que héroes y heroínas en el sentido clásico del término, lo que encontramos en la narrativa de Bowen es un amplio espectro de personajes culpables y de personajes inocentes, sin más. Y aunque los contrastes entre inocentes y culpables no estaban tan marcados como en las obras de Jane Austen, sí parece posible constatar que los inocentes que protagonizaban las novelas de Bowen sufrían un aislamiento y padecían una incompreensión tales que a menudo sus valores y sus ilusiones pasaban inadvertidos o eran totalmente incomprensidos por aquellos que les rodeaban. Porque, a pesar de los esfuerzos de las jóvenes protagonistas por comprender las normas sociales vigentes en el mundo en el que vivían, su incapacidad para adaptarse a su entorno se manifestaba con tal insistencia que les causaba verdaderos tormentos y terminaba por generar también sufrimiento y sentimientos de culpa en sus antagonistas.

Con respecto a esto, es importante constatar que, en claro contraste con la postura del narrador en las obras de Austen, el narrador de las novelas de Bowen parecía más interesado en difuminar los contornos que en buscar los contrastes entre las formas de actuar de las víctimas y de sus verdugos. Esto significa que su intención probablemente no se centraba en buscar los fundamentos sobre los que basar la discriminación entre los personajes buenos y los que no lo son, sino más bien en constatar que la bondad y la maldad representan dos caras opuestas de la misma moneda, es decir, constituyen dos tendencias contradictorias pero inherentes a la condición humana. Así vuelve a corroborarlo Karl, cuando apunta que: “This, essentially, is what we find in Elizabeth Bowen’s novels: a sense of good and evil blunted by the fact that the two qualities are really aspects of the same thing. We find, also, that the innocent, good person is very often the cause of the evil and guilt that is manifest in his antagonist. Frequently, the good person is drawn to the evil one, for

good and evil in this scheme lie within the framework of what are considered “normal” human relationships; and humiliation becomes the sole vehicle of evil action.” (48)

Efectivamente, los defectos y las cualidades de los personajes, en apariencia tendencias diametralmente opuestas del comportamiento humano, eran planteados por Bowen como dos aspectos diferentes de la misma cosa. Por eso, eludiendo cualquier intención moralizadora y distanciándose decididamente de los planteamientos de Jane Austen, Bowen no ocultaba sus dudas con respecto a la naturaleza del bien y del mal, planteándolos más bien como aspectos divergentes pero igualmente característicos y esenciales de la naturaleza humana. De tal manera que, cuando las dudas parecían empañar el cristal por el que sus personajes percibían la realidad, cuando la fragilidad del éxito, del amor y de la amistad se hacían palpables en sus vidas, Bowen no sentía reparo alguno al permitir que sus personajes mostrasen su desencanto. De ahí precisamente derivan las manifestaciones del escepticismo existencial que surgen en todas sus novelas, una tendencia frecuente en las posturas modernistas y especialmente patente en novelistas contemporáneas suyas como Virginia Woolf y Katherine Mansfield. Una vez más, es Friederick Karl quien observa que la actitud crítica de Bowen con respecto al amor y las relaciones humanas se asemejaba mucho más a la de sus contemporáneos que a la de sus antecesores: “Yet she cannot be certain of what is right, as was Jane Austen, and when her doubts do appear, she finds herself close to the assumptions of the twentieth century novelist: unsure of what success entails, doubtful of what love is, afraid that romance can be easily maimed or destroyed, aware that relationships hang precariously on unknown threads whose clues are mysterious. In brief, she finds herself in the world of Virginia Woolf and Katherine Mansfield.” (49)

En efecto, tras la lectura de sus obras el lector percibe con total claridad que su ficción está repleta de personajes que representan en sí mismos la fragilidad de la existencia humana, que desarrollan su vida en un mundo hostil, un mundo que constantemente amenaza con sofocar sus sentimientos y con anular su propia verdad. La narrativa de Bowen centra su exploración en el análisis de las condiciones sociales adversas al ser humano y en los elementos internos y externos que aumentan su dificultad de adaptación al medio social en el que vive. Ocultando a duras penas una impaciencia creciente por los efectos nocivos del reduccionismo científico y tecnológico del mundo moderno, Bowen se proponía alertar a sus contemporáneos de la exagerada tendencia actual a la sistematización y de la mecanización exacerbada, circunstancias que indudablemente contribuirían a incrementar la inmadurez emocional del ser humano

moderno. Con respecto a este tema, es inevitable observar que en una obra tan temprana como *To the North* ya existían dos personajes que representaban una versión satirizada del determinismo extremo al que puede conducir la aplicación indiscriminada de las prácticas del psicoanálisis. Lady Waters y Gerda, dos personajes secundarios en esta novela, eran víctimas de la ingenuidad propia de una mentalidad puramente científica, carente de sensibilidad:

“Having read a good many novels about marriage, not to speak of some scientific books, ... (Gerda) now knew not only why she was unhappy but exactly how unhappy she could still be ... She lacked sympathy: only Lady Waters was needed to unsettle Gerda completely, and Lady Waters she met at some lectures on Adler they both attended. It turned out, Lady Waters had known and had deeply distrusted Gilbert’s mother, so that she took particular interest in the young pair. After some talks, Gerda could not imagine how she had ever stayed married so long.” (TN:52-3)

Consciente de que la ciencia y el racionalismo indiscriminado estaban destinados a convertirse en los nuevos dioses, Bowen avisaba de que, a menudo, el interés por el progreso servía como excusa para eludir la responsabilidad moral individual y para someter o disfrazar las necesidades espirituales del ser humano. Sin embargo, ella no parecía dispuesta a permitir que se ignorase la importancia de la espiritualidad, como tampoco iba a consentir que se minimizase el papel de la moral privada en la regulación de las costumbres. Como explicaba en una reseña literaria sobre las obras de Ben Jonson, publicada en 1937 y recogida posteriormente en *Collected Impressions*, la moral, aunque prácticamente ausente en la cotidianeidad moderna, debería estar presente en toda obra de arte como forma efectiva de percepción de la realidad:

“Morality is a strong form of perception ... It has come, in practical life, to stand for little more than an ineffective comment. Art, however, still needs to use it; it may be implicit but it has to be strong ... There must be, in literature, the mind’s disengaged comment on enraged emotion –this is the work’s morality.” (CI: 116)

La moralidad en el arte es, desde su punto de vista, la voluntad de imponer orden y armonía sobre el caos y la desorientación en la que se encuentra inmerso el ser humano actual. En su opinión, ese debe ser el objetivo fundamental o acaso el único, la

verdadera y única meta de todas las formas artísticas. En una carta dirigida a V.S. Pritchett en 1948, Bowen volvía a explicar su postura con respecto a este asunto:

“Shapelessness, lack of meaning, and being without direction is most people’s nightmare, once they begin to think ... Isn’t the average thinker simply trying to trace out some pattern around himself? Or, to come on, detect, uncover a master-pattern in which he has his place? To the individual, the possibility that his life should be unmeaning, a series of in the main rather hurting fortuities, and that his death should be insignificant, is unbearable... You and I, by writing a story, impose shape –on fictitious life, it’s true, but on life that is real-seeming enough to be familiar and recognisable.” (*MT*:224)

Ese esfuerzo permanente por imponer forma y sentido, por incluir los acontecimientos presentes y pasados en unas coordenadas espacio temporales claras y bien definidas, por encontrar un modelo o patrón válido sobre el que organizar la experiencia humana, todo ello constituía lo que Bowen entendía como la verdadera moralidad del arte.

Profundizando en esta idea, Heath menciona las palabras de Mathew Arnold quien, al analizar la obra de Wordsworth, explicaba en términos deliberadamente generales que “whatever bears upon the question “how to live” is moral.” Sin embargo esta premisa no parece ser suficiente, porque a continuación añadía que para que una obra literaria posea verdadero valor artístico es absolutamente necesario “that the application of ideas to life be noble, profound and powerful.” (50) Pues bien, siguiendo esta línea de pensamiento iniciada por Arnold, Elizabeth Bowen parecía compartir con James y Lawrence la noción de que la moralidad artística se encontraba en el equilibrio entre la implicación personal y el distanciamiento artístico, en el porcentaje de honestidad con que el artista proyectaba las ideas y las emociones propias sobre la realidad circundante. Citando precisamente a James, Heath defiende que “the moral sense of a work of art depends on the amount of felt life concerned in producing it.” (51) Por eso, aunque como ocurría y ocurre con la mayor parte de los artistas Bowen no siempre fue capaz de alcanzar ese difícil y delicado equilibrio, su honestidad artística y su confianza en las formas artísticas como mecanismos de supervivencia eran tan válidas para sus personajes como para sí misma.

La conclusión inevitable a la que esta escritora comprometida con su arte y con su tiempo pareció llegar es que el arte y la imaginación deben formar parte integral de la conciencia individual y colectiva del ser humano. La profundidad metafísica de su obra

demuestra que Bowen se negó a considerar al ser humano exclusivamente en términos de razón y biología, entendiendo que la moral y el arte debían siempre aliarse con ellos para conjurar los errores individuales o colectivos del pasado, y contribuir a cubrir las necesidades emocionales del individuo.

Por otra parte, ese proceso de maduración del individuo constantemente analizado en su obra no es solamente una evolución emocional paralela a una evolución biológica, que acaba cuando finaliza ésta. El aprendizaje emocional y social que las protagonistas de las obras de Bowen debieron emprender debe entenderse más bien como un proceso interminable de ampliación de la capacidad individual de percepción, como un desarrollo progresivo y permanente de la capacidad cognitiva de todo ser humano. Por eso, independientemente de su edad biológica, los personajes de las obras de Bowen, y por extensión el ser humano a quien representan, con frecuencia se embarcan en arriesgados viajes de autoconocimiento, pasan por difíciles periodos de entrenamiento social y, finalmente, se ven involucrados en complicados procesos de investigación epistemológica. Después de haber cubierto cada una de las diferentes etapas de su evolución emocional, lo que finalmente consiguen es un desarrollo personal progresivo o, lo que es lo mismo, un avance parcial en el proceso de maduración individual. El objetivo prioritario es claro: desarrollar y aumentar la capacidad de percepción de sí mismos y de su entorno real o metafísico.

Merece la pena recordar que este crecimiento interior, esos avances parciales en la capacidad cognitiva del individuo emergen en Bowen, como en Jung o en Proust, del subconsciente, en momentos de fuerte tensión emocional, en estados contemplativos o en experiencias oníricas durante los cuales las ideas que fluyen en la mente de los personajes se asocian de manera repentina y aleatoria, proporcionando valiosas experiencias de percepción, verdaderos momentos de epifanía.

Probablemente por eso, en numerosos momentos de su vida creativa Bowen hizo referencia directa a la importancia del subconsciente en el proceso creativo, aunque es evidente que sus implicaciones no deben ni pueden limitarse a la creación literaria. En el prólogo a la edición norteamericana de *The Last September*, Bowen claramente otorgaba al instinto, es decir, a la inspiración subliminal, la fuerza creadora de su arte:

“This novel had a deep, unclouded, spontaneous source. Though not poetic, it brims up with what could be the stuff of poetry, the sensations of youth. It is a work of instinct rather than knowledge.” (A: 96)

Más adelante, meditando sobre el origen de su primera novela, Bowen volvía a adjudicar al subconsciente el protagonismo inspirador de su ópera prima:

“The writer, like a swimmer caught by an undertow, is borne in an unexpected direction. He is carried to a subject which has awaited him –a subject sometimes not part of his conscious plan. Reality, the reality of sensation, has accumulated where it was least sought. To write is to be captured –captured by some experience to which one may have hardly given a thought.”
(A: 98)

De diferentes maneras Bowen parecía insistir en la importancia que todo lo subconsciente, espiritual y metafísico tiene para conformar la realidad del ser humano. Concretamente, en un ensayo suyo titulado *Exclusion*, publicado en *Afterthought*, hacía una referencia explícita precisamente a todo aquello que, aun sin ser percibido por los sentidos –lo que ella denominaba “the unsaid”-, poseía una importancia vital en el proceso creativo del artista:

“The test of what is to be said, told, written (or, to remain in writing), is, its connection with what has been said before, its relevance to the aesthetic purpose and, not least, its power to make known, by suggestion or evocation of something further, what needs to be known without being told. From the unsaid, or from what does not remain in writing, comes a great part of the potency of the novel.” (A: 220)

Porque, alejándose de los límites impuestos por el realismo, sus análisis y descripciones del comportamiento y la psicología humana se apoyaban fundamentalmente en la constatación de las implicaciones de todo lo que hay de involuntario, instintivo, oscuro y onírico en el comportamiento humano y, por implicación, en el desarrollo psicológico de sus personajes. De ahí proceden los componentes góticos característicos de sus ambientaciones, así como las amplias implicaciones éticas y filosóficas que a menudo subyacen en sus estructuras narrativas. De la persistencia por ignorar estos componentes ocultos de la psicología humana procede otro mal moderno, un elemento perturbador que afecta a algunos de sus personajes, incluso con más intensidad a aquellos que aparentemente se encuentran mejor integrados en su grupo social: la no aceptación de la importancia de lo subliminal a menudo acaba por tener efectos terribles en la personalidad del ser humano. Aquí es posible encontrar el origen de los reveses que el destino asestó a los Michaelis en *The House in Paris* y la verdadera razón que explica la deplorable situación familiar vivida

por Anna y Thomas Quayne, en *The Death of the Heart*. Todos estos personajes, en apariencia prósperos miembros de su clase, en realidad habitaban un mundo exclusivo de luces y, al ignorar la existencia de las sombras, vivían sumidos en un vacío existencial permanente:

“In this airy vivacious house, all mirrors and polish, there was no place where shadows lodged, no point where feeling could thicken. The rooms were set for strangers’ intimacy, or else for exhausted solitary retreat.” (DH:42)

A pesar de encontrarse perfectamente integrados en su ambiente social, mientras no aprendieran a admitir e incorporar a su consciencia los productos de su subconsciente, el destino de estos personajes y el sus referentes reales no podía ser otro que el de padecer la esterilidad de una existencia vacía y desesperanzada, como el propio matrimonio Quayne amargamente reconocía en *The Death of the Heart*: “ ‘The way we live is hopeless’ ... Ease and intelligence seemed ... to lead to a barren end.” (DH:37)

El empeño por ignorar los aspectos más profundos y soterrados de la personalidad humana a menudo se complementaba en las novelas de Bowen con la negación de la importancia del pasado y del peso de la tradición. Así lo denunciaba Matchett, en *The Death of the Heart*, cuando presentía que el ambiente de frialdad y desconfianza que se percibía en Windsor Terrace estaba motivado por la renuncia del matrimonio Quayne a aceptar las implicaciones presentes de sus pasados respectivos y, por implicación, del pasado de la familia Quayne:

“There’s no past in this house ... They’d rather no past –not have the past, that is to say. No wonder they don’t rightly know what they’re doing. Those without memories don’t know what is what.” (DH:80)

En un mundo en el que la desconfianza y la traición parecían haberse convertido en moneda de uso corriente (52), las casas y los legados familiares estaban condenados a perder progresivamente su trascendencia como refugios permanentes de fortaleza espiritual para el ser humano. A través de su obra, Bowen se hizo testigo no solamente de la caducidad de unos usos y maneras sociales que ella conocía bien y consideraba todavía válidos, sino que además se esforzó por denunciar la pérdida irrevocable de unas estructuras sociales estables basadas en el respeto por la sensibilidad y por la fe en un código moral compartido.

Para testimoniar la existencia estas pérdidas irreparables, Bowen empleó lo que podría describirse como una técnica de espejo, consistente en conseguir que el proceso

de deterioro emocional progresivo que padecían sus personajes fuera un fiel reflejo del deterioro social sufrido en Europa durante el periodo de entreguerras. De manera similar a lo que Virginia Woolf trató de hacer entre 1938 y 1942 en *Between the Acts*, en sus obras anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial Bowen delineó el empeoramiento de la crisis internacional que provocó el conflicto bélico, a través del análisis pormenorizado de una serie de crisis sufridas por sus personajes en sus relaciones personales y familiares. (53) Pues bien, para reflejar de manera efectiva los diferentes aspectos de la crisis internacional que provocó el estallido bélico, Bowen centró sus esfuerzos en realizar un análisis pormenorizado del deterioro moral de sus personajes, así como una investigación rigurosa de las diferentes crisis emocionales que todos ellos experimentaron en sus respectivos momentos. Para conseguir que el efecto de reflexión adquiriera verdadero significado, el cuidado en la selección de imágenes literarias y el empleo de un lenguaje literario eficaz se constituyeron en elementos fundamentales. A través de una técnica literaria depurada y con la ayuda inestimable de un lenguaje plagado de connotaciones expresivas, Bowen realizó un esfuerzo permanente por alcanzar una verdadera autonomía expresiva. Su confianza en el lenguaje como mecanismo de expresión se hizo patente incluso en aquellos momentos en los que trató de reflejar la incapacidad que experimentaban sus personajes para encontrar un lenguaje capaz de servir de vehículo eficaz de expresión: “Eric’s answer was: silence.” (ET:24) En esos casos, cuando el lenguaje parecía enfrentarse a sus propias limitaciones, los símbolos e imágenes empleados por esta autora tomaban el relevo en la evocación de los dilemas morales y emocionales de sus personajes.

Así pues, para concluir este breve recorrido por el paisaje literario de Bowen, merece la pena recordar que su propio “terrain” o “inner climate”, empleando dos de sus expresiones favoritas, constituye un elemento reconocible en cada una de sus obras, independiente de los cambios temáticos y del empleo de diferentes técnicas narrativas con las que Bowen experimentó. Como rasgo esencial de ese mundo literario particular de Bowen, es necesario mencionar su solidez y coherencia en el reflejo de los sentimientos de pérdida, dislocación y traición que sus personajes invariablemente experimentaban. Ya sea en el interior de un hotel, en las amplias estancias de una *Big House* angloirlandesa, o entre las cuatro paredes de un apartamento londinense, los personajes vivían sus conflictos personales rodeados de objetos que proyectaban o, por el contrario, enmascaraban la influencia del pasado sobre sus vidas, y en los cuales, a su vez, ellos reflejan sus conflictos internos. A menudo, el escenario era cuidadosamente

seleccionado por Bowen para albergar los deseos y frustraciones de una serie de víctimas inocentes enfrentadas a unos verdugos morales que, finalmente, resultaban ser tan inmaduros como sus propias víctimas. Sus protagonistas a menudo eran personajes emocionalmente poco desarrollados, inocentes, desencantados y desposeídos, obligados por las circunstancias ambientales a madurar y a evolucionar en sus planteamientos morales. A pesar del dramatismo implícito en sus planteamientos, con frecuencia las confrontaciones vividas por estos personajes con el mundo eran planteadas desde una perspectiva eminentemente humorística. Porque, a pesar de la seriedad de las situaciones vividas por sus personajes, la capacidad de Bowen para autoparodiarse era inextinguible. (54) Sin embargo, más que en el delineado de los personajes principales, Bowen daba rienda suelta a su agudeza cómica y a su capacidad de autocrítica en el diseño de los personajes secundarios, cuya presencia servía para caricaturizar los dilemas y el comportamiento de los personajes principales. En un gran número de casos, la inclinaciones heroico-románticas de las protagonistas terminaban por ser desactivadas por la actitud impetuosa y espontánea de sus oponentes caricaturizados. (55)

El conflicto provocado por el enfrentamiento entre la colectividad y los deseos individuales de sus protagonistas se constituye así en el tema fundamental de sus narraciones, el componente básico y esencial de ese mundo literario privado de Bowen, cuya génesis se encuentra, en primer lugar, en las experiencias vividas durante sus años de infancia (56) y, en segundo lugar, en sus abundantes preferencias literarias. Indudablemente, la voluptuosidad transmitida en las descripciones de los emplazamientos, su interés por analizar el paisaje emocional de los personajes marcados por algún tipo de marginación (espías, huérfanos, verdugos morales, etc.), la sutileza con que hacía uso de las técnicas propias del realismo social, la capacidad que demostraba tener para percibir los aspectos cómicos inherentes en la aplicación de las normas y los comportamientos sociales, la importancia que concedía a la memoria personal y colectiva como mecanismo motor de la historia, su pasión por los viajes, su tendencia a percibir lo que hay de oculto en la cotidianeidad, todo ello debe entenderse en relación con unas experiencias vitales determinantes que Bowen experimentó desde sus años de infancia. (57)

Aun admitiendo que su perspectiva social es deliberadamente restringida (58), sus análisis están llenos de matices, son complejos y perceptivos. A pesar de las evidentes limitaciones que Bowen pareció imponerse en la elección de sus temas y en la configuración de sus personajes, la honestidad de su perspectiva garantiza el interés por

emitir arriesgados juicios críticos y una implicación personal en cada uno de sus análisis. Al profundizar en la lectura de sus novelas, el lector no puede sino percatarse de que Bowen en ningún momento se conformó con retratar la cotidianeidad amable de su grupo social, lo que Bryant Jordan describió como “a brittle scene composed of tea parties and calling cards.” (59) Lejos de eso, la profundidad de sus análisis reflejan una conciencia viva y alerta, una profunda capacidad perceptiva y una voluntad permanente de comprensión de las complejas situaciones históricas que presenció y vivió durante su larga y apasionante vida.

Heredera de los preceptos y tradiciones de un grupo social en proceso de extinción, Bowen dedicó una buena parte de su energía creadora a combatir la tendencia actual a asumir la pérdida de los valores tradicionales como algo natural e inevitable. Sin embargo, aun admitiendo su perseverancia en valorar la influencia de la memoria en el desarrollo de la personalidad del ser humano, Heath no duda en considerar que su tratamiento de estos temas representa una postura absolutamente novedosa e inspiradora en la evolución de la novela durante la segunda mitad del siglo XX. (60) Lo verdaderamente novedoso de su postura literaria es su capacidad y, sobre todo, su valentía para conjugar la sensibilidad artística y la técnica narrativa, la fuerza dramática y la implicación temática con el momento histórico en el que se inscribe cada una de sus obras. Como James Hall declaraba en *The Lunatic Giant in the Drawing Room*, su esfuerzo permanente por conjugar la profundidad de su visión estética y su voluntad de implicación personal con el entorno es lo que le permitió resolver los conflictos existenciales y artísticos con los que todo artista se ve obligado a enfrentarse. Esa postura ambivalente, profunda e integradora fue lo que, en definitiva, la convirtió en una verdadera novelista: “The new novelist thus wants deep feelings to coalesce with style, drama, participation, and, unlike Waugh, will not settle for being half-ashamed of the effort. Ideally, the once revolutionary attitudes would become absorbed experience, enliveners of continuity rather than curious discoveries, domesticated carriers of vigorous hopes. But this intense wish for depth, liveliness, and safety meets within Bowen a clarity about all the obstacles to its fulfillment –and the conflict makes her a novelist.” (61)

Cuando A.E. Austin apuntaba que solamente una parte de la obra de Bowen (un par de novelas y algunos relatos cortos) podía ser considerada de primer orden y que, al ser comparada con Conrad, Joyce o Lawrence resultaba evidente que los méritos literarios de esta autora angloirlandesa no alcanzaban el nivel de excelencia de sus

predecesores, honestamente cabría preguntarse si no es posible decir lo mismo de todos y cada uno de los escritores contemporáneos. En la actualidad, desde cualquier perspectiva del discurso crítico que se desee adoptar, parece imprescindible admitir que las cuestiones relacionadas con la fama y con el prestigio literario resultan cada vez más escurridizas, más efímeras y, sobre todo, parecen estar cada vez peor delimitadas y definidas. Por otra parte, como es habitual y comprensible, han sido precisamente las dificultades que algunos lectores y críticos han encontrado para catalogar, analizar e incluso comprender la obra de Bowen las que han contribuido a su desconocimiento y, en consecuencia, las que han provocado su olvido o descrédito. Sin embargo, a pesar de esa complejidad y ambivalencia que parece estorbar su pleno reconocimiento crítico y su amplia divulgación popular, el rigor y la meticulosidad de sus juicios críticos, el nivel de autoexigencia estilística y la intensa, en ocasiones incluso atormentada, capacidad de percepción que Bowen demostró tener con respecto a los rasgos más característicos de los lugares y el tiempo en que le tocó vivir, han contribuido a garantizar su presencia imprescindible en cualquier estudio literario feminista, modernista o de literatura de minorías realizado durante la segunda mitad del siglo XX.

Parece claro que Bowen fue una autora que dedicó su talento artístico a reflejar una parte de la sociedad europea del siglo XX y que, por tanto, debe ser considerada como una escritora clara y rotundamente comprometida con su tiempo, cuya obra literaria representa un esfuerzo permanente por analizar lo que ella percibió como el profundo y devastador fracaso de su generación. (62) Nacida en los albores del siglo pasado, ella y los miembros de su generación vivieron los acontecimientos históricos que propiciaron el estallido de dos guerras mundiales, los traumas derivados de los dos conflictos bélicos y la dureza de sus respectivas posguerras. Profundamente implicada en el análisis de los cambios que se desarrollaron a su alrededor, su trabajo literario representa un esfuerzo permanente por comprender las causas que propiciaron esas confrontaciones, asumiendo sin vacilaciones la responsabilidad analítica que correspondía a sus contemporáneos, a los miembros de una generación que, en palabras del narrador en *The Heat of the Day*, “had come to be made to feel it had muffed the catch.” (HD:25)

Para una sociedad como la actual, profundamente enraizada en el siglo XX pero irremediablemente insertada en el siglo XXI, una sociedad tecnológica, compleja, diversa y plural, en la que forzosamente deben integrarse diferentes tradiciones literarias y culturales, Bowen representa quizás el último y valioso ejemplo de artista empeñado

en alcanzar a través de su obra un compromiso total entre dos tradiciones culturales y literarias contrapuestas. (63) A través de una perspectiva vital audaz, fronteriza e integradora, la obra de Bowen predice e ilustra las continuas paradojas y contradicciones que dividen la conciencia del artista y, en definitiva, del ser humano actual. Su capacidad crítica y su metodología analítica no deben ser en absoluto desdeñables para artistas y críticos actuales, como tampoco lo deben ser su honestidad y su empeño en la defensa de la novela y del relato corto como formas artísticas válidas, capaces de evolucionar y de adaptarse a los nuevos tiempos. Su honestidad al mostrar una difícil alternancia entre la confianza y la desconfianza con respecto a la eficacia del lenguaje como forma de comunicación útil y duradera merece ser tomada en cuenta por el individuo contemporáneo, inmerso como se encuentra en el desarrollo imparable de los medios de comunicación. Como V.S. Pritchett exponía en el pasaje anteriormente citado y, en definitiva, como cualquier artista comprometido con su tiempo aspira a hacer, Bowen trató desesperadamente de ordenar y enriquecer la realidad que observó a su alrededor a través de las formas artísticas que le resultaban más afines. Como resultado de su permanente análisis de la capacidad comunicadora del lenguaje, esta autora experimentó con una enorme cantidad de recursos expresivos y, sobre todo, se esmeró por desarrollar una dignidad artística personal como forma de confrontación con la realidad. (64) Si el espectro temático que desarrolló en sus escritos era efectivamente limitado, también hay que admitir que sus inquietudes eran innegablemente modernas, rotundamente actuales. En oposición a los juicios críticos formulados F. Karl (65), en ningún momento he percibido voluntad alguna de autocomplacencia en el análisis del proceso madurativo de sus jóvenes protagonistas, ni sentimiento alguno de superioridad en la exposición o el tratamiento literario de los conflictos y las desavenencias generacionales de, por ejemplo, los Naylor, en *The Last September*, o los Michaelis, en *The House in Paris*. Tampoco, en esta ocasión sintonizando con los juicios críticos expresados por John Coates (66), consigo detectar rastro alguno de añoranza estéril por la tradición y por el pasado irrecuperable en la constatación y evaluación de las presiones sociales que sufre el ser humano en un mundo profundamente superficial e inestable. Probablemente, el juicio crítico más sutil y acertado sobre las dificultades que su obra puede plantear al público lector actual ya lo planteó la propia Bowen cuando, en un artículo titulado “*Some Aspects of the Novel*” publicado en *The Spectator* en 1936, analizó con frialdad e inteligencia la obra literaria de Joseph Conrad y, con sutil ironía,

extraño los rasgos más singulares y a la vez menos populares de la obra de su predecesor:

“Conrad is suspect for the very magnificence that had us under its spell: we resist verbal magic now. His novels are, in the grand sense heroic: now we like our heroics better muffled –the terse tough heroics of the Hemingway school. His dramatic, ironic sense of fate is out of accord with our fatalism. Most visual of all, perhaps, he seems to be over-concerned with the individual: with conscience, with inner drama, with isolated endeavour. Romantic individualism is at a discount now.” (CI:152)

A diferencia del merecido apoyo crítico otorgado a la obra del autor de *Heart of Darkness*, hasta el momento la trascendencia artística de Bowen no parece haber sido suficientemente considerada por crítica y público. Sin embargo, el objetivo fundamental de este estudio no se ha centrado en restituir un prestigio que considero sobradamente merecido, sino más bien en situar la obra de Bowen en el lugar que probablemente le corresponde dentro de las corrientes literarias que convergieron durante una gran parte del siglo XX. Como ocurrió con Conrad, Elizabeth Bowen nunca fue un fenómeno literario brillante en su tiempo, aunque sí una profesional de la literatura profundamente admirada y respetada. Uno y otra dedicaron su esfuerzo a la práctica del arte más complejo y, sin embargo, el que a menudo parece más simple a los ojos de los no entendidos. En uno y otro caso, sus métodos se caracterizaron por plantear preguntas para las que no existían respuestas concretas, por tratar de aproximarse a aquello hacia lo que no existe un camino fácil ni directo, en cuyo tránsito el artista se ve obligado a rechazar tres cuartas partes de todo aquello que desarrolla su imaginación y que termina por no resultar válido. En la creación de sus obras, la técnica literaria, el talento artístico y la inventiva son constantemente puestos a prueba, cuestionados por lo que Bowen denominaba “the rock-like impossibilities” inherentes a todo proceso de creación. (67) El reto compartido de estos dos grandes narradores no es otro que el que se plantea a diario cualquier artista profundamente comprometido con su tiempo y, al mismo tiempo, intensamente implicado en la elaboración de un proyecto creativo propio. Las dificultades con las que Bowen tuvo que enfrentarse para responder a estas dos demandas estuvieron frecuentemente acentuadas por su tendencia permanente a la exactitud analítica, por su pasión por el estilo en el sentido clásico del término y, finalmente, por su necesidad irrevocable de conferir a sus narraciones la precisión técnica suficiente para reflejar el producto de los análisis y las reflexiones de una mente

vigorosa, rigurosa y profundamente imaginativa. De la tensión que deriva de la aceptación de esos retos imposibles, esas *rock-like impossibilities*, procede la verdadera fuerza creadora y el indudable valor artístico de la obra crítica y literaria de Elizabeth Bowen.

Notas:

Capítulo 1

1. J. Hillis Miller, *The Critic as Host*, in *The Ethics of Reading*, N Y: Columbia U.P. 1987, p. 284.
2. En *Afterthought*, p. 142.
3. Jocelyn Brooke, *Elizabeth Bowen*, London: Longmans and Green, The British Council Press, 1952, p. 5.
4. Brooke, p. 16.
5. Brooke, p. 18.
6. Brooke, p. 30.
7. New York: Grosset and Dunlap, 1956.
8. William Heath, *Elizabeth Bowen: An Introduction to her Novels*, Madison: University of Wisconsin Press, 1961, pp. 157-9.
9. A.E. Austin, *Elizabeth Bowen*, New York: Twyne, 1971, p. 19.
10. James Hall, *The Lunatic Giant in the Drawing Room: The British and American Novel since 1930*, Bloomington: Indiana University Press, 1968, p. 17.
11. Austin, p. 20.
12. Harriet Blodgett, *Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels*, Le Hague: Mouton, 1975, p. 8.
13. Ibid., pp. 7-8.
14. Ibid., p.8.
15. Ver C. G. Jung, "Two Essays on Analytical Psychology", vol. 7 *Collected Works of C.G. Jung*, New York: Bollinger Foundation, 1966 y Frieda Fordham, *Introducción a la Psicología de Jung*, Madrid: Morata, 1970.
16. Blodgett, p. 24.
17. Heath, p. 159.
18. Victoria Glendinning, *Elizabeth Bowen. Portrait of a Writer*, London: Phoenix, 1977.
19. Graham Greene, *The Quiet American*, Harmondsworth: Penguin, 1957, p. 40.
20. Glendinning, p. 1.
21. Ibid., p. 1.
22. Ibid., p., 1.

23. Hermione Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation*, London and Totowa, New York: Vision and Barnes and Noble, 1981, p. 17.
24. Ibid., p. 12.
25. Ibid., p. 21.
26. Ibid., p. 220.
27. A diferencia de autores costumbristas contemporáneos, como Angela Thirkell, “with her endless stream of compulsively readable novels about English village life”, la agudeza crítica de Bowen ha inducido a Lee a darle el calificativo de “the spy inside the gates.” Ibid., p. 225.
28. Ibid., p. 192.
29. Renée C. Hoogland, *Elizabeth Bowen: A Reputation in Writing*, New York: New York University Press, 1994, p. 19.
30. Lee, p. 200.
31. Ibid., p. 201.
32. Ibid., p. 201.
33. Ibid., pp. 197-8.
34. Patricia Craig, *Elizabeth Bowen*, Harmondsworth: Penguin, 1986, p. 135.
35. Ibid., p. 135.
36. Hoogland, p. 210.
37. Glendinning, p. 227.
38. Douglas Hewitt, *English Fiction of the Early Modern Period*, London: Longman, 1988, pp. 196-7.
39. Ibid., p. 197.
40. Lee, p. 228.
41. J. Rule, *Lesbian Images*, CA: The Crossing Press, 1975, pp. 115-125.
42. Hoogland, p. 21.
43. Esta opinión antifeminista de Bowen es aportada por Hoogland en la introducción a su estudio crítico *Elizabeth Bowen: A Reputation in Writing*, p. 21. La fuente original consultada por Hoogland es “*The Achievement of Virginia Woolf*”, 1949, en *Collected Impressions*, pp. 78-82.
44. Mención especial merece la obra de Heather Bryant Jordan, *How Will the Heart Endure?: Elizabeth Bowen and the Landscape of War*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, por su profundidad y excelente documentación. Bryant Jordan no se adscribe a ninguna de estas corrientes críticas, pero su estudio resulta

imprescindible porque explora los efectos que los sucesivos conflictos bélicos acaecidos durante la primera mitad del siglo XX tuvieron en la concepción artística y en la configuración de la obra narrativa de Elizabeth Bowen.

45. Andrew Bennet and Nicholas Royle, *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel: Still Lives*, Houndmills and London: Macmillan Press, 1995 and New York: St. Martin's Press, 1995, p. vii.

46. Las apreciaciones de Bennet y Royle están en línea con lo expresado por Jocelyn Brooke cincuenta años atrás en *Elizabeth Bowen* (1956:5), cuando afirmaba que esta tendencia a enfatizar este aspecto de su obra iba en detrimento de una justa valoración de sus otras muchas cualidades como escritora y de una apreciación objetiva de su talento artístico como novelista: "Elizabeth Bowen has often been called a novelist of 'sensitivity', a term which, if it means anything at all, is apt too often to imply the exploitation of the writer's own particular qualities which go to the making of a good novelist." Por otra parte, según afirma Brooke, incluso la propia Bowen se mostraba en desacuerdo con las implicaciones de esta simplificación de su estilo y específicamente postulaba que la sensibilidad "is neither here nor there" (1956:5) y que su intención nunca había sido estimular desmesuradamente el aspecto emotivo de las relaciones humanas, sino más bien hacer uso de su capacidad de percepción para comprender mejor lo que ocurre a su alrededor: "... her use of sensitivity, as a medium for apprehending the world about her, is a very important factor in her work." (1956:28).

47. Ibid., p. xv.

48. Esta persistencia de Bowen en constatar la tendencia de sus personajes a conspirar por la desintegración final del lenguaje ya había sido comentada anteriormente con absoluta pertinencia y sutileza por Harriet S. Chessman, en el capítulo titulado "*Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen*", recogido en *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 123-138. En referencia a la multitud de figuras femeninas silenciosas que manifestaban su rebeldía y disconformidad vitales a través de su negación a asumir el discurso dominante, Chessman explicaba que: "These figures represent her own impulse toward a breaking of narrative form, yet her treatment of them, her containment of them, as a narrator and as an author, prevents the attempt to embody this impulse." (1987:129)

49. John Hildebidle, *Five Irish Writers: The Errand of Keeping Alive*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989, pp. 88-129.
50. Ibid., pp. 95-6.
51. En referencia a la teoría deconstructivista sobre la relación entre texto y lector, ver cap. II, titulado “*Readers and Reading*”, en Bennet y Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Hemel Hempstead: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995, p. 16.
52. Precisamente en las consecuencias formales de este ejercicio radical de experimentación y exploración de las posibilidades del lenguaje se centran la mayor parte de las críticas vertidas sobre esta obra de Bowen. Lee considera que *Eva Trout* y *The Little Girls* “incorporate the idea of a future without any verbal ‘style’” y que la segunda de ellas está “increasingly concerned with the concept of a breakdown in language.” (Ver Lee, pp. 206,205). Probablemente, además de la propia evolución personal de su estilo y de las nuevas incorporaciones en su técnica narrativa, lo que Bowen pretendía era curarse en salud, saliendo al paso de las acusaciones de obstinación en el empleo de un lenguaje obsoleto e incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos.
53. Como Proust, Bowen era plenamente consciente de la dificultad del sujeto para distinguir lo imaginado de lo vivido. Así lo expresaba uno de los personajes de *Eva Trout*: “Imagining oneself to be remembering, more often than not one is imagining. Proust says so. (Or is it, imagining oneself to be imagining, one is remembering?) (ET:94).
54. Siguiendo las teorías de Edmund Burke sobre la Revolución Francesa, Bowen tenía la convicción de que el estudio del pasado podía ser enormemente instructivo para la comprensión del presente, considerando que la herencia cultural conforma un principio sólido de transmisión de los valores más consolidados de la tradición. (Ver Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, 1790. Nueva edición, New York: Anchor Press, 1973, pp. 45 y 184.)

Capítulo 2.1

1. Un interesantísimo estudio sobre diferentes aspectos sociológicos relacionados con las obras de ficción literaria y, más concretamente, sobre la función social de la literatura. Ver Lennard J. Davis, *Resisting Novels; Ideology and Fiction*, London: Methuen, 1987, p. 112.

2. Ya en su primera novela, *The Hotel*, Sydney insistía en cuestionar la realidad de su propia existencia: “She was mapping out for herself a deep-down life in which emotions ceased their clashing together and friends appeared only as painted along the edge of one’s quietness.” (H:91)
3. De nuevo las reflexiones de Sydney, el personaje protagonista de *The Hotel*, sirven de ejemplo para ilustrar una tendencia notable a la introspección que posteriormente imitarán otros personajes protagonistas: “To her, looking down unawares, the couple gesticulating soundlessly below her in the sunshine appeared as in some perfect piece of cinema-acting, emotion represented without emotion.” (H:68)
4. Hoogland, p. 211.
5. En el capítulo titulado “Places” en *Pictures and Conversations* (1975), Bowen afirmaba que: “Staticness: (is) the all-out of the dead weight ... Alternatively, one can break the staticness down by showing scene in fluidity, in (apparent) motion.” En “Notes on Writing a Novel” (MT: 284).
6. Bennet and Royle, p. 5.
7. En *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel*, en referencia a *The Hotel*, Bennet y Royle postulan que: “The hotel is the locus of a loss of movement. Hotel lives are lives stilled for the moment. The narrative of *The Hotel* is structured by precisely such a stasis ... Indeed, the novel can be redescribed as a dramatization of such a stillness.” (Ibid., p.4).
8. Bennet and Royle, p. 16.
9. J. Lacan, *Ecrits: A Selection*, trans. A. Sheridan, Cambridge: Cambridge University Press, 1953.
10. Hoogland, p. 24.
11. Bennet and Royle, p. 17.
12. En la introducción previa a su imprescindible estudio crítico anteriormente mencionado, Lee atribuía la tendencia de Bowen a reflejar la soledad, desilusión y alienación del ser humano a su herencia irlandesa, cuya influencia es compartida por escritores como Sean O’Faolain, Frank O’Connor y Liam O’Flaherty. Ver Lee, p. 7.
13. Hildebidle, p. 127.
14. W.J. McCormack, *Dissolute Characters*, Manchester University Press, 1993, pp. 229-30.

15. Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, London: Jonathan Cape, 1995, p.368.
16. Brooke, p. 9.
17. Lis Christensen, *Elizabeth Bowen: The Later Fiction*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2001, p. 130.
18. Bennet and Royle, p. 12.
19. Ver el artículo de Harriet S. Chessman, titulado “*Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen*”, en *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. and int. Harold Bloom, New York; Chelsea House, 1987, p. 134
20. Charles Dickens, *Great Expectations*, Harmondsworth: Penguin Popular Classics, 1994, p. 5.
21. Chessman, p. 132.
22. Bennet and Royle, p. 145.

Capítulo 2.2

1. Lee, pp. 191 y 197.
2. Ver el capítulo dedicado a analizar esta obra, titulado “Obelisk”, Bennet and Royle, pp. 104-120.
3. Bennet y Royle explican que “Thermo-writing refers to the heat, both to a work of enflasking and preservation, and to melting and evaporation. Bowen’s novel effects a discandying and dissolution of events and identities, places and experiences, in heat. Heat is the very atmosphere and climatic condition of this text and of its reading.” Ver p. 107.
4. Thomas Traherne, *Selected Poems and Prose*, ed. Alan Bradford, Harmondsworth: Penguin, 1991, p. 187.
5. Muy acertadamente, Bennet y Royle consideran que: “What makes the novel’s exploration of a crypt-structure or crypt-effect so astonishing is that it is concerned not only with crypts as buried history but also with what can be called crypts of the future, not only with a haunting by the past and the dead but also with a haunting by expectation and what is yet to be.” Ver el capítulo titulado “Obelisk”, p.117.
6. Bennet y Royle, p.45.
7. Ibid., p. 56.
8. Christensen, p. 162.

Capítulo 2.3

1. Bennet and Royle, pp. 141-2.
2. Con respecto al sorprendente e insospechado final de *Eva Trout*, Seamus Deane sugiere que su brusquedad se debe a que la novela describe un mundo cultural y emocionalmente traumatizado, en el que “the likelihood of emotional and cultural amputation is bitterly strong.” Ver Seamus Deane, *A Short History of Irish Literature*, London: Hutchinson, 1986, p. 206.
3. Con respecto al estado de incertidumbre en que frecuentemente se encuentra el lector al enfrentarse a la lectura de las obras de Bowen, es interesante leer las reflexiones de Howard Barker en *Arguments for a Theatre* (London: John Calder, 1989, p. 12), en donde Barker desarrolla la idea de que en toda tragedia existe siempre un componente fundamental e indispensable de incertidumbre sobre el que el autor deposita una gran parte de la fuerza argumental.
4. Bennet and Royle, p. 24.
5. Ibid. p. xviii.
6. Ver Carlos Baker “*Death of a Ghost*”, review of *A World of Love*, *Nation*, February 5, 1955.
7. En numerosas ocasiones, el narrador en *The Last September* señala la predisposición que Lois padecía a verse afectada por la concepción que los otros tenían de ella: “Was she now to be clapped down under an adjective? (LS:60); “So much of herself that was fluid must, too, be moulded by his idea of her.” (LS:129)
8. Ver Toni Morrison, *Beloved*, New York: New American Library, 1988, p. 36.
9. Bennet and Royle, p. 113.
10. Ver Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays on Cultural Criticism*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1979.
11. Ver Sigmund Freud, “*Remembering, Repeating and Working Through*”, *Standard Edition of The Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1914, Vol. 12, pp.146-157).

Capítulo 2.4

1. El tema del tiempo pasado perdido y nunca recuperado, un asunto que obsesionó a Bowen durante toda su vida, aparece simbolizado en esta novela por la presencia del cofre vacío desenterrado por las tres amigas a instancias de Dinah.
2. En las novelas anteriores a *The Little Girls* los personajes infantiles habían demostrado poseer una complejidad psicológica y una capacidad de decisión nada desdeñables. Así lo ha observado Frederick R. Karl en el capítulo titulado “*The World of Elizabeth Bowen*”, perteneciente a *A Reader's Guide to Contemporary English* (London: Lowe and Brydone, 1963, pp. 107-13), en donde, en referencia a los niños protagonistas de *The House in Paris*, explica: “If anything, the situation in *The House in Paris* is desperate, and made more so by the curious children who pass through the house and provide an indirect comment upon the antics and faults of the adults. The children are like flotsam and jetsam that have floated up from the social wreck. Surely, Leopold, that precocious offspring of Max and Karen, an unlooked for and unwanted phenomenon that is forming in Karen's womb as Max kills himself, is a constant reminder of how the adults of the world orphan their children. Miss Bowen has herself remarked that Leopold is her favourite character because of his grittiness in standing up to an adult world that has engulfed him in its careless evil.”
3. Si se desea investigar el tipo de vida, las residencias y las costumbres más características de los personajes de las obras de Bowen es indispensable consultar el capítulo dedicado a Bowen, titulado “*Elizabeth Bowen: Connoisseur of the Individual*”, en *Six Novelists Look at Society*, de John Atkins (London: John Calder, 1977, pp. 48-76). Centrándose en sus novelas y en sus relatos por igual, Atkins hace un breve recorrido por la obra de Bowen analizando el tipo de vida, el ambiente social y las características económicas, sociales y culturales de sus personajes. El capítulo destila ironía en el tratamiento que da a los personajes principales de las obras de Bowen, todos ellos pertenecientes a las clases sociales más favorecidas, destacando la escasez de personajes pertenecientes a los peldaños más bajos de la escala social. A pesar de esas autolimitaciones, Atkins subraya la perspectiva crítica

con que Bowen aborda el análisis del comportamiento social hipócrita y superficial de las élites británica e irlandesa –los Michaelis, en *The House in Paris*, los Quayne en *The Death of the Heart*, los Naylor, en *The Last September* son magníficos ejemplos de prosperidad económica y vacuidad moral-, así como la sutileza con que Bowen describe la intransigencia y mezquindad de los miembros de la clase media inglesa, entre los que se encuentran los Kelway, en *The Heat of the Day*, o los Heccomb, en *The Death of the Heart*.

4. Existe un breve estudio crítico de Richard Gill, titulado “*The Country House in Times of Trouble*” (en *Elizabeth Bowen*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House, 1987, pp. 51-63), que resulta de enorme utilidad para comprender la trascendencia que las casas de campo tienen en las obras de Bowen como elementos sintetizadores de la incidencia del pasado histórico en el presente narrativo. En contraste con las casas de campo, las viviendas urbanas y los hoteles reflejan el aislamiento y la transitoriedad del mundo moderno, empeñado en ignorar el pasado y el porvenir para centrarse en un presente eterno y superficial. Asociando esta tendencia literaria de Bowen a la estela dejada por Forster y Waugh, Gill explica que: “In her later fiction, moreover, Elizabeth Bowen –rather like Forster and Waugh- finds her symbols of isolation and rootlessness in townhouses, city flats, provincial villas, and forlorn hotels –places which, divorced from any human past and suggesting only transience, call up the country house as counterfoil.” (p. 56) A continuación, Gill basa su análisis en el contraste entre las dos casas en las que se desarrolla una parte de *The Heat of the Day*. Holme Dene, en Inglaterra, y Mount Morris, en Irlanda, son ejemplos complementarios y contrapuestos de lugares en los que los personajes fracasan o consiguen establecer algún tipo de orden vital, un tipo de comunicación fluída con su entorno y, por tanto, unas expectativas válidas de futuro. En *Happy Rural Seat: The English Country House and the Literary Imagination* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1972) Gill vuelve a exponer la naturaleza de la crisis espiritual que Bowen analiza a través del contraste entre estas dos casas de campo inglesa e irlandesa (p. 187). Por otra parte, Gill apunta que la asociación entre la casa de campo familiar y el sentimiento de comunidad que gira en torno a ella se fraguó de manera definitiva en la imaginación de

Bowen tras haber dado a imprenta *Bowen's Court* y *The Heat of the Day* (pp. 57-8).

5. Ver John Coates, *Social Discontinuity in the Novels of Elizabeth Bowen. The Conservative Quest*, Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1998, p. 156.
6. Christensen, p. 55.
7. Ibid., p. 63.
8. Ver especialmente Victoria Glandinning, *Elizabeth Bowen. Portrait of a Writer* (1983) y Patricia Craig, *Elizabeth Bowen* (1986).
9. Christensen, p. 63.
10. Ibid., pp. 55-9.
11. Rule, p. 121.
12. Ver Patricia Coughlan, "Women and Desire in the Work of Elizabeth Bowen", *Sex, Nation and Dissent*, ed. Eibhear Walshe, Cork: Cork University Press, 1997, p. 113.
13. Christensen, p. 62
14. Para analizar en profundidad las circunstancias que envolvieron la misteriosa muerte de Robert Kelway en *The Heat of the Day* ver Angela G. Dorenkamp, "Fall or Leap: Bowen's *The Heat of the Day*", *Critique* 10 (1968), pp. 13-21.
15. De enorme interés resulta un estudio crítico en el que se analiza, entre otras cosas , la identidad de Stella Rodney, "a most vivid character", en opinión de Vida Mardovic, *The Changing Face: Disintegration of Personality in the Twentieth-Century British Novel 1900-1945*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1970, p. 113.
16. La cuestión del parecido físico o psicológico que une a sus personajes es tratada en numerosas ocasiones en muchas de sus obras. En *A World of Love*, por ejemplo, el parecido físico y la identificación que existía entre Antonia y Guy es ampliamente discutida por el narrador: "His tenancy of her perhaps accounted for the restless mannishness in the woman she was –and yet, no: for all her accesses of womanishness one could make a guess at the man he would have been, and it would have been a different man, not Guy. This was a question of close aliness (with everything psychic, emotional, perhaps fatal which such likeness could comprehend) not, for an instant, of identity."

(WL:70) Así mismo, en *Eva Trout*, el parecido físico y psíquico entre Jeremy y Eva es explícitamente mencionado por el narrador: “His features were to an extent in the Trout cast, having an openness which had been Willy’s and was Eva’s; yet his likeness to her, at moments striking, had about it something more underlying, being of the kind which is brought about by close, almost ceaseless companionship and constant, pensive, mutual contemplation.” (ET:148)

17. Christensen, p. 73.

18. Jocelyn Brooke opina que la inconsistencia del lenguaje empleado por Bowen transmite en esta obra “the effect of some neurotic impediment, a kind of stammer”. Ver Brooke, p. 26. También en relación con el lenguaje empleado por Bowen en *The Heat of the Day*, ver Barbara Bellow Watson, quien ha observado que “Bowen has devised a form capable of enclosing grotesque aberration within an extraordinary realistic narrative.” Ver Barbara Bellow Watson, “*Variations on an Enigma: Elizabeth Bowen’s War Novel*”, *Elizabeth Bowen*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House, 1987, p. 82. Por su parte, Hermione Lee criticó esta novela por considerarla “highly strained, and there is evidence of a struggle in the mannerisms of double-negatives, inversions, the breaking up of the natural sentence order and passive constructions.” Ver Lee, pp. 164-5.

19. Hoogland, p. 28.

Capítulo 2.5

1. “Was she now to be clapped down under an adjective?” (LS:60), se preguntaba el narrador de *The Last September* con respecto al poder del lenguaje como verdadero catalizador de sentimientos y emociones.
2. Hermione Lee equiparó *Friends and Relations* con *A World of Love* al considerarlas dos de las novelas más manieristas de Bowen (Ver Lee, pp. 191, 195) John McCormick criticó *The Heat of the Day* al considerarla una de las novelas bélicas menos logradas, puesto que “it is as though someone had moved a Jamesian interior into a windswept field.” (Ver John McCormick, *Catastrophe and Imagination*, London: Longman, 1952, p. 229) Walter Sullivan criticó *The Heat of the Day* porque “... it presented Elizabeth

Bowen with new fictional problems which she did not fully solve ... This kind of material involved Miss Bowen in the sort of thing that she was least fitted for –discussions of ideologies, questions of political right and wrong.” Posteriormente añade que *A World of Love* “was a shadow, an anemic imitation of the best of her novels, and *The Little Girls* and *Eva Trout* were tours de force which did not succeed.” Ver “*A Sense of Place: Elizabeth Bowen and the Landscape of the Heart*”, *The Sewanee Review* 84 1 (Winter 1976), pp. 142 y 148. Años antes, en una reseña sobre *The Heat of the Day*, Brendan Gill explicaba que Bowen “Has taken a big, if unsteady, step forward ... as an artist she is risking more than she has ever risked before” puesto que su visión literaria demuestra ser en esta novela “wider and deeper than it has ever been before.” Ver *New Yorker*, February 19, 1949, pp. 88-9.

3. Glendinning, p. 152.
4. Christensen, p. 81.
5. Glendinning, pp. 187-8.
6. McCormack, p. 227.
7. Glendinning, p. 152.
8. Christensen, p. 76.
9. El tema de la capacidad dominadora del discurso sobre el individuo es analizado desde una perspectiva feminista en un interesante artículo centrado en la obra de Elizabeth Bowen y titulado “*Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen*”, de Harriet S. Chessman, en *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. e intr. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 123-139.
10. Chessman, p. 125.
11. Ibid., p. 127.
12. Citado en Chessman, p. 128.
13. Chessman, p. 129.
14. Bennet and Royle, p. xix.
15. Chessman, p. 132.
16. Walter Allen considera que *A World of Love* plantea de manera inequívoca una total “desintegration of language”. Ver Walter Allen, *The Modern Novel in Britain and the United States*, New York: E. P. Dutton, 1964, p. 195.

17. Hermione Lee también ha detectado una postura eminentemente pesimista y desesperanzada en esta novela y en los relatos escritos por Bowen durante la guerra con respecto al futuro de la condición humana: “In her wartime stories and her war novel, Bowen writes powerfully about despair ... This, the horror of experiencing oneself as nothing, perceiving the self as it really is, without subterfuge or consolation, is at the heart of Bowen’s work.” Ver Lee, p. 157.
18. Christensen, p. 18.

Capítulo 3.1

1. En una reseña fechada en Marzo de 1955, tras la reciente publicación de *A World of Love*, L. P. Hartley describía la prosa empleada por Bowen en esta novela como “verbally difficult” y “relentless in its demands on one’s attention.” Ver L. P. Hartley, *A World of Love*, *Spectator* 194 (March, 1955), p. 293. Sin embargo, en opinión de Raymond Mortimer, *A World of Love* exhibe el talento de su autora al elevar su estilo narrativo, equiparándolo con la prosa poética: “... lifting the narrative from actuality into poetry.” (Citado en Bryant Jordan, p. 176) Con respecto a *Eva Trout*, Margaret Drabble expresaba abiertamente su desconcierto tras la lectura de esta sorprendente obra de conclusión de Bowen: “What after all, is she up to? Is she merely the highly elegant, dazzlingly intelligent star of the psychological thriller class, or is she a serious contender for a place in the Great Tradition?” Ver M. Drabble, *Eva Trout*, *Listener* 81 (February, 1968), p. 214.
2. Ver Edwin J. Kenney, Elizabeth Bowen, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1975, p. 78.
3. Ver carta a May Sarton, citada en Glendinning, p. 200.
4. Kenney, p. 78.
5. Ibid., p. 78.
6. Heath, p. 134.
7. Christensen, p. 33.
8. Aunstin, p. 24.
9. Lee, p. 227. Ver además las interesantes anotaciones de Lee con respecto a los juicios críticos de autores contemporáneos y herederos de la obra literaria de Bowen, en pp. 222- 228.

10. La perfidia de la hermana menor de Jane, Maud Danby, no solamente es considerada como un elemento característico del personaje, sino que su dimensión simbólica adquiere especial relevancia en los juicios críticos de Bryant Jordan, quien la describe como “relentlessly wicked ... epitomizes the ugly present and, as a testament to her wish to be contemporary, is “fanatical” in her insistence to hear Big Ben chime over the radio.” (Ver Bryant Jordan, p. 177). Años atrás, también Anthony Powell se había mostrado sensibilizado a la maldad infantil de la menor de los Danby, y había señalado que “Maud is one of the most terrifying children in all of Bowen’s works.” Ver su reseña literaria sobre *A World of Love*, en *Punch*, March 9, 1955, p. 327.
11. Ver Nicholas Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Hemel Hempstead: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995, p. 34.
12. Christensen, p. 170.
13. Ibid., p. 176.
14. Ibid., p. 177.
15. Ver Robert Tracy, *The Unappeasable Host. Studies in Irish Identities*. Dublin: University College Dublin Press, 1998, p. 247.
16. Coates, p. 12.
17. Coates equipara el deterioro espiritual y físico padecido por los habitantes de Montefort con el deterioro social que Bowen observaba a su alrededor: “... the urge to display and the money-consciousness which form part of Antonia’s complex character are not some personal idiosyncrasy. Instead they are an enforced and, in some ways, an unwilling and embittering tribute to what she, correctly, recognises as the ethos of the time. *A World of Love* insists on the parallels between the social malaise at Montefort and the social malaise everywhere.” Ver Coates, p.187-8.
18. Ibid., p. 188.
19. Ibid., p. 188.
20. Craig, p. 51.

Capítulo 3.2

1. Traducción Pilar Giralt, Barcelona: Argos Vergara, 1985, p. 11.

2. Ver Elizabeth Bowen, *The Mulberry Tree*, London: Vintage, 1986/99, pp. 122-126.
3. Ver “*Time*”, una de las tres charlas sobre la estructura de la novela emitidas en el otoño de 1956 por la BBC Home Service, recopiladas en *Afterthought*, pp. 114-147.
4. Ver “*Notes on Writing a Novel*”, en el que se incluyen capítulos de títulos tan significativos como “*Plot*”, “*Characters*”, “*Scene*”, “*Dialogue*”, “*Angle*”, “*Advance*” y “*Relevance*”, publicados en la revista *Orion II* en 1945 y recopilados años después por Curtis Brown para *The Mulberry Tree*, pp. 35-48.
5. Christensen, p. 151.
6. Hoogland, p. 120.
7. Ver “*Downe House*”, en *The Mulberry Tree*, pp.13-21.
8. Ver especialmente el artículo titulado “*The Big House*”, publicado en *The Bell* en 1940, y en *The Mulberry Tree*, pp. 25-30 y, por supuesto, la totalidad de *Bowen’s Court*.
9. La referencia pertenece a la tercera de las conferencias radiofónicas de Bowen emitidas por la BBC en 1956, titulada “*Time*”. En un profundo análisis sobre las implicaciones del buen uso del tiempo narrativo en las obras de autores a los que admiraba, Bowen hacía interesantes referencias a las obras de Gorki, Virginia Woolf y Charles Dickens, citándolas como ejemplos de las diferentes formas de emplear con total efectividad el presente narrativo para captar la atención del lector. De enorme interés resultan las referencias a *War and Peace*, *Mrs Dalloway* y *Bleak House*, respectivamente. Ver *Afterthought*, pp.135-143.
10. Recogido también en *Afterthought*, pp. 95-100.
11. En *Afterthought*, pp. 95-100.
12. Principalmente *Uncle Silas* (1864) de J. Sheridan Le Fanu; *The Big House of Inver* (1925), de Edith Somerville y Martin Ross y *The Absentee* (1809-12), de Maria Edgeworth.
13. Ver A.C. Partridge, *Language and Society in Anglo-Irish Literature*, Barnes and Noble, 1984; John A. Murphy, *Ireland in the Twentieth Century*, Gill and Macmillan, 1975; Norah Meade, “*The Anglo-Irish Mind*” review of *The Last September*, *Nation*, May 15, 1929, pp. 589-90; F.S.L. Lyons, *Anarchy*

- in Ireland, 1890-1939*, Clarendon Press, 1979; J. McCormick, *Ascendancy and Tradition in Anglo-Irish Literary History, 1789-1939*, Clarendon Press, 1985; J.J. Lee, *Ireland, 1912-1985: Politics and Society*, CUP, 1989.
14. Ver prólogo a *The Last September*, en *Afterthought*, p. 99.
 15. Ibid., pp. 95-100.
 16. Ver P. Lewis, *A People's War*, Thames Methuen, 1986; N. Longmate, *How We Lived Then: A History of Everyday Life during the Second World War*, Hutchinson, 1971; A. Marwick, *The Home Front: The British and the Second World War*, Thames and Hudson, 1976 y *Total War and Social Change*, Macmillan, 1988 y, finalmente, V. E. Mardovic, *The Changing Face: Disintegration of Personality in the Twentieth-Century British Novel, 1900-1950*, Southern Illinois Press, 1970.
 17. Prólogo a *The Mulberry Tree*, pp. 4-5.
 18. Publicado en *Saturday Review* en 1950, ver *The Mulberry Tree*, pp. 54-60.
 19. Ver el prólogo de *The Mulberry Tree*, p. 4.
 20. En referencia al impacto causado por la Primera Guerra Mundial en la obra de Bowen y en otras autoras contemporáneas, Alfred McDowell apunta que: "Bowen, along with Wharton and Cather, believed that since World War One the world has been socially and morally out of joint", ver "*The Death of the Heart and the Human Dilemma*", *Modern Language Studies* 8 (1979), p.15.
 21. Por la situación y la ambientación de las escenas, con toda probabilidad Wanchurch es la versión ficcionalizada de Folkestone, en Kent.
 22. Christensen, p. 197
 23. Es muy significativo constatar que, en un artículo titulado "*The Big House*", Bowen describía con genuina convicción las virtudes sociales de los miembros de su clase, señalando la hospitalidad como uno de los rasgos más característicos de los angloirlandeses: "Symbolically (though also matter-of-factly) the doors of the big houses stand open all day; it is only regretfully that they are barred up at night. The stranger is welcome, just as much as the friend –the stranger, in fact, is the friend if he does not show himself otherwise." En *The Mulberry Tree*, p. 29.
 24. Christensen, p. 161.

25. Esta novela de John Wyndham, un escritor británico de novelas y relatos de ciencia ficción contemporáneo de Bowen, es un relato de ciencia ficción ambientado en un tiempo futuro en el que un grupo de niños extraterrestres consiguen invadir la tierra. En 1960 se hizo una versión cinematográfica sobre la novela, que recibió el título de *The Village of the Damned*.
26. Ver las frecuentes alusiones de la propia autora a la trascendencia de esta etapa fundamental en su vida adulta, especialmente en “*Out of a Book*”, pp. 35-48 y “*The Roving Eye*”, pp. 63-65, ambos recogidos en *The Mulberry Tree*. Ver también “*Sources of Influence*”, en *Afterthought*, pp. 205-209.
27. Prólogo a *The Mulberry Tree*, p. 1.
28. Posteriormente, los materiales que Bowen había escrito hasta el momento de su muerte fueron recopilados y publicados por Spencer Curtis, su editor, bajo el título de *Pictures and Conversations*. Recogidos en *The Mulberry Tree*, pp. 265-299.
29. La reseña completa de esta obra de Rider Haggard, una de las narraciones favoritas de Bowen, puede encontrarse en *Afterthought*, pp. 107-114 y en *The Mulberry Tree*, pp. 246-251.
30. Ambientado en Londres durante los años centrales de la Segunda Guerra Mundial, las calles abarrotadas de gente presentan un fuerte contraste con la necesidad de aislamiento que experimentan dos jóvenes amantes. Considerada uno de los mejores relatos bélicos que ha dado la narrativa contemporánea, Harold Bloom destaca su sutileza y su profundidad en el estudio de las expectativas y los deseos privados de dos amantes: “Nothing happens, yet everything takes place that can occur, psychologically and metaphysically ... What matters most between them cannot be acted out, cannot be said by them to one another or to themselves, cannot indeed be represented fully by Bowen. Her reticence reflects a previous era, now almost wholly lost to us. Its values would be lost also, if the best of her stories did not survive to help instruct us in what has departed.” Intr. a *Elizabeth Bowen. Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, 1987. pp. 1-11. El relato puede encontrarse en *Collected Stories*, Vintage, 1980, una recopilación de todos sus relatos, prologada por Angus Wilson.
31. Robert Coles, en *Irony in the Mind's Life*, (New York: New Directions, 1974, pp. 107-154) pone en tela de juicio la inocencia y vulnerabilidad de

Portia, subrayando su fortaleza y su capacidad de supervivencia frente a la adversidad. Tras demostrar que ninguno de los personajes de esta novela pueden en realidad considerarse verdaderas víctimas ni verdaderos verdugos de los demás, Coles acaba concluyendo que: “Since the Fall, Miss Bowen wants to show, it is not a clear-cut matter of falling prey; good and evil are hopelessly mingled or scattered. (1974:122) Por su parte, Mona Van Duyn, en “*Pattern and Pilgrimage: A Reading of the Death of the Heart*”, (*Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, 1987, pp. 13-27) desarrolla una sorprendente teoría con respecto a la inocencia de los personajes de Bowen. En su opinión, en la novela no hay uno sino tres inocentes, a saber, Portia, Eddie y Major Brutt: “‘Innocent’ is the label the novel supplies for a quality of mind and feeling in one trio, Portia, Eddie and Major Brutt.” (1987:13) Cada uno de ellos representa un tipo de inocencia: Portia representa la inocencia de la juventud; Eddie representa la inocencia de una persona emocionalmente tarada o incompleta y, finalmente, Major Brutt representa la inocencia ciega, carente de intelecto o imaginación.

32. De esta metáfora narrativa de Bowen ha derivado el sugestivo título del estudio crítico de James Hall, *The Lunatic Giant in the Drawing-Room: The British and American Novel since 1930*, Indiana University Press, 1968, en el que Hall analiza los aspectos que él considera más característicos de la obra de algunos de los mejores narradores contemporáneos, entre los cuales incluye a Elizabeth Bowen.
33. Prólogo a *The Mulberry Tree*, p. 11.
34. Ver introducción a *The House in Paris*, London: Vintage, 1935/99, pp. 7-16.
35. Ver el capítulo dedicado a la obra de esta autora, titulado “*The World of Elizabeth Bowen*”, que forma parte del estudio general que lleva por título *A Reader’s Guide to The Contemporary English Novel*, Lowe and Brydone, 1962, pp. 107-130.
36. Karl, p. 117.
37. Christensen, p. 159.
38. James C. Beckett, en *The Anglo-Irish Tradition* (Ithaca: Cornell University Press, 1976), define la duplicidad angloirlandesa como “ambiguity of outlook, arising from the need to be at once Irish and English, and leading

sometimes to a detachment, sometimes to a fierce aggressiveness that may, on occasion, mark an underlying sense of insecurity.” Ver p. 144.

39. Ver introducción a *Bowen's Court and Seven Winters*, London: Vintage, 1942/99:vii.
40. Ibid., p. x.
41. Ver Virginia Woolf, *The Waves*, Harmondsworth: Penguin Books, 1931/92, p.206.

Capítulo 3.3

1. En *Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels* (Paris: Mouton, 1975) Harriet Blodgett transcribe el contenido de una carta de Bowen a Priestley en la que manifestaba no estar de acuerdo con los postulados freudianos: “A 1948 letter to J.B. Priestley requests the title of a book or books by Jung which he has mentioned, remarking that she does not know why she has not read any Jung; she has read Freud and found his conceptions inadequate and misdirected.” (Ver p.14.)
2. Para entender la teoría psicoanalítica de Freud con respecto a este impulso básico es imprescindible leer *Beyond the Pleasure Principle* (1920): *Pelican Freud Library*, vol. 11, trans. James Strachey, ed. Angela Richards, Harmondsworth: Penguin, 1984, pp. 269-338. Precisamente aquí es donde Freud formula su tesis de que “the aim of all life is death.” (Ver p. 311.)
3. Ver también *The Economic Problem of Masochism*, citado en *Freud and Fiction*, de Sarah Kofman, trans. Sarah Wykes, Cambridge: Polity Press and Basil Blackwell, 1991, p. 42.
4. Ver prólogo de Harold Bloom a *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, New York: Chelsea House, 1987, p. 1.
5. Bloom, pp. 1-2.
6. En palabras de Blodgett, “... settings externalize inner states.” Ver Blodgett, p 24.
7. Los títulos de los capítulos que Bennet y Royle incluyeron en *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel* son enormemente descriptivos de esta alternancia propia de toda la narrativa de Bowen: “*Abeyances: The Hotel and The Last September*”, “*Shivered: To the North and Friends and*

Relations”, “*Fanatic Immobility: The House in Paris*”, “*Trance: The Little Girls*”, “*Convulsions: Eva Trout*” son algunos de los capítulos en los que se analiza este rasgo característico de la narrativa de esta autora. Incluso el subtítulo, *Still Lives*, resulta claramente descriptivo del contenido de este estupendo estudio crítico.

8. Cita incluida por Harriet Blodgett en *Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels*, Paris: Mouton, 1975, p. 22.
9. Wilson relacionaba el aprecio que Bowen sentía por algunos rasgos propios del carácter infantil con su total aceptación de lo oculto. Ver *Collected Stories*, London: Vintage, 199, pp. 7-11.
10. Brooke, p. 19.
11. El artículo lleva por título “*Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology*”, publicado en *Critical Inquiry* (13:2, Winter 1987, pp. 287-92),
12. De enorme interés es el conjunto de ensayos sobre las manifestaciones telepáticas en diferentes obras de la literatura occidental, de Nicholas Royle, titulado *Telepathy and Literature: Essays on the Reading Mind*, Oxford: Basil Blackwell, 1991. Estas reflexiones sobre la conocida tragedia shakespeariana han sido extraídas de la p. 44.
13. Ver 3.1 *El Mundo de La Ilusión: cine, teatro, disfraces y puertas*.

Capítulo 3.4

1. La lectura de su esclarecedor artículo sobre los dos acercamientos o posturas que los personajes femeninos de las obras de Bowen adoptan frente al lenguaje –posturas que Chessman define como “the position of the author or story teller” y “the silent or inarticulate characters (who) point to a desire for a new language based on models of silent and symbiotic union” (1987:124)- es indispensable para comprender la relación de poder y de dependencia que se establece, por ejemplo, entre Portia y Anna Quayne, la joven huérfana y su madre sustitutoria que protagonizan *The Death of the Heart*. Chessman considera que la posición natural de Bowen es la de los personajes activos en el manejo efectivo del lenguaje y, sin embargo, parece sentirse culpable por

ello y, para expiar sus culpas, opta por dar voz narrativa a los personajes femeninos silenciados. Ver Chessman, pp. 123-139.

2. Chessman, p. 132.
3. Ver Heather Ingman, "*Elizabeth Bowen: The Mother Betrayed*", un breve e interesante capítulo de un estudio crítico mucho más amplio y profundo sobre la literatura femenina de entreguerras titulado *Women's Fiction Between the Wars*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, pp. 68-87.
4. Rule, p. 115.
5. Perteneciente a la serie "*Women Writers*", Houndmills and London: Macmillan Education, 1990, pp. 83-4.
6. Lassner, p. 84.
7. Citado por Heather Ingman, pp. 71-2, y publicado en London: Routledge and Kegan Paul, 1963.
8. Ingman, p. 72.
9. Ver el capítulo titulado "*Psychological Aspects of the Mother Archetype*", incluido en *Aspects of the Feminine*, London: Ark, 1938/1986. Citado también en Heather Ingman, p. 72.
10. Ingman, p. 117.
11. Citado por Ingman, pp.227-33.
12. Ibid., p. 74.
13. Ibid., p. 74.
14. Recopilados en dos volúmenes, los estudios psicoanalíticos llevan por título *The Psychology of Women*, London: Research Books Ltd., 1944 y 1945.
15. Deutsch, p. 76.
16. Lassner, pp. 73-96.
17. Ingman, p. 78.
18. Ibid., p. 79.
19. Ibid., p. 79.
20. Ver J. Benjamin, *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*, London: Virago, 1990, pp. 23-4.
21. Ingman, p. 82.

Capítulo 4

1. Ver Clare Hansom, “*The Free Story*” en *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 139-151.
2. Comparando su estilo con el de Katherine Mansfield, Hanson entiende que: “... in Katherine Mansfield’s fiction there is no place for the kind of social reference and placing of atmosphere which is so important in Bowen.” Ver Hanson, p. 147.
3. Ver su estudio breve titulado “*An Anglo-Irish Novelist*”, publicado en *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 153-159.
4. Corn, p. 158.
5. Antoniette Quinn, en “*Elizabeth Bowen’s Irish Stories: 1939-1945*”, en *Studies in Anglo-Irish Literature*, ed. Heinz Kosok (Bonn: Bouvier, 1982), entiende que Bowen escribió *Bowen’s Court* “as an act of self-definition as well as ancestral piety ... (which) was also significant in that it involved coming to terms with her Anglo-Irishness at a time when Anglo-Ireland itself was undergoing a severe identity crisis.” (Ver p. 315) Por su parte, Richard Gill, en *Happy Rural Seat: The English Country House and the Literary Imagination* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1972), entiende que “Bowen’s understanding of the Big House as a symbol of community was strengthened by writing *Bowen’s Court* and *The Heat of the Day*.” (57-58)
6. Ver Richard Gill, “*The Country House in a Time of Troubles*”, uno de los múltiples estudios críticos centrados en analizar la aparición de referencias a las *Big Houses* irlandesas en la narrativa de Bowen. El estudio forma parte de la colección *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 51-63.
7. Ver Seamus Deane, *A Short History of English Literature*, London: Hutchinson, 1986, p. 205. En relación con el género autobiográfico en la literatura angloirlandesa, Michael Kenneally tiene un interesante estudio crítico titulado “*The Autobiographical Imagination in Irish Literary Autobiographies*”, recogido en *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature*, ed. Michael Allen and Angela Wilcox (Gerrards Cross,

Buckinghamshire: Colin Smythe, 1989). Entre otras consideraciones, Kenneally resalta la importancia que los lugares tienen en las obras autobiográficas de los miembros de este grupo social: “The Irish autobiographical style stems from an inordinate concern with place, not so much in the sense of private memories associated with the location which is endemic to the genre, but with the sense of historical and mythical place. In Anglo-Irish autobiographies, this concern manifests itself in a stress on familiar connections with the land, in works by such writers as George Moore, William Butler Yeats and Elizabeth Bowen.” Ver Kenneally, p. 126.

8. En referencia a la posición de los miembros de “*The Ascendancy*” en *The Last September*, ver Deidre Laigle, “*Images of the Big House in Elizabeth Bowen: The Last September*,” *Cahiers du Centre D’Etudes Irlandaises* 9 (1984), pp. 61-80. Muy interesante resulta la puntualización de Laigle al juzgar la difícil posición de este grupo social durante los conflictos descritos en la novelas, puesto que, en su opinión, “... (the) Anglo-Irish (were) clearly unaware that they represented not a power in themselves but a battleground between two opposing forces, and that the usual fate of battlegrounds was about to befall them.” (Ver Laigle, p.77.)
9. En el prólogo a la edición norteamericana de *The Last September*, New York: Alfred A. Knopf, 1952, Elizabeth Bowen explicaba su estrategia argumental: “One can see that, generally, in the novel the characters are maintained in the same orbit by some situation which sets a trap for them – some magnetic interest, devilment, quest or passion. My solution was a more childish one: again in *The Last September*, as in *The Hotel*, I used the device of having my men and women actually under the same roof –to remain there, whether by choice or chance, for such time as the story should need to complete its course.” En *Afterthought*, p. 95.
10. En *The Mulberry Tree*, p. 282.
11. Christensen, p. 125.
12. Coates, p. 2.
13. Según confesaba en el prólogo a la edición norteamericana de *The Last September*, durante el proceso de creación Bowen encontraba grandes dificultades para diseñar formas de reunir a sus personajes y obligarles a permanecer en el mismo lugar durante el tiempo necesario para provocar

algún avance significativo en la trama: “Myself I was most oppressed, in advance, by the difficulty of assembling a novel’s cast –bringing the various characters to the same spot, keeping them there, accounting for their continued presence (in real life, people seemed to be constantly getting up and going away) and linking them close enough, and for long enough, to provide the interplay known as ‘plot’” Ver *Afterthought*, p. 95.

14. Blodgett, p. 39.
15. Glendinning, p. 186.
16. Christensen, p. 135.
17. Además de la teoría filosófica de Heráclito, las referencias de Walter Pater en *The Renaissance* (int. Arthur Symons, New York: Modern Library, 1919) a “the delicious recoil from the flood of water in summer heat”, “the whirlpool of the inward world of thought and feeling”, “the movement of the shoreside”, “the race of the midstream and the tremulous wisp constantly re-forming itself on the stream” son enormemente sugestivas y traen a la memoria el fluir vital de Heráclito.
18. Blodgett, p. 56.
19. Ibid., p. 57.
20. Christensen, p. 125.
21. Ver Mona Van Duyn, “*Pattern and Pilgrimage: A Reading of The Death of the Heart*”, en *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1957, p.21.
22. Van Duyn, p. 21.
23. Atkins, p. 21.
24. Glendinning, p. 150.
25. Gill, p. 59.
26. Ibid., p. 59-60.
27. Blodgett, p 38-9 y 186-7.
28. Gill, p. 27.
29. Ibid., p. 60.
30. Ver Martha McGowan, “*The Enclosed Garden in Elizabeth Bowen’s A World of Love*”, *Éire-Ireland* XVI, I (1981), pp. 55-70. Citada en Christensen p.134.
31. Gill, p. 61.

32. Van Duyn, p. 21.
33. Angela G. Dorenkamp interpreta este aleteo de los cisnes como una alusión de Bowen al fracaso de todas las formas artísticas en el contexto de violencia propio de la Segunda Guerra Mundial. Ver “*Fall or Leap: Bowen’s The Heat of the Day*”, *Critique* 10 (1968), pp. 13-21. Por su parte, John Coates también interpreta este vuelo simbólico de los cisnes como muestra del pesimismo de Bowen ante la violencia bélica en “*The Rewards and Problems of Rootedness in Elizabeth Bowen’s The Heat of the Day*”, *Renascence* 39 (Summer 1987). (Ver pp. 484-501.)
34. Brooke, p. 7 y Glendinning, pp. 41-2.
35. Anotación autobiográfica de Bowen, año 1947, citada por Glendinning, p. 41.
36. Brooke, p. 7.
37. Ibid., p. 7.
38. Christensen, p. 141.
39. Ver el capítulo 3.1, titulado “*El mundo de la ilusión: cine, teatro, disfraces y puertas*”.
40. Christensen, p. 137.
41. Atkins, pp. 48-77.
42. Ibid., p. 50.
43. Van Duyn, p. 20.
44. Ibid., p. 20
45. Atkins, p. 55.
46. En *The Mulberry Tree*, Bowen declaraba que: “It is a good main rule that objects –chairs, tress, glasses, mountains, cushions – introduced into the novel should be stage-properties, necessary for ‘business’. It will be also recalled that the well-set stage shows many objects not actually necessary for business –but that these have a right to place by being descriptive-explanatory. In a play, the absence of the narrative voice makes it necessary to establish the class, period and general psychology of the characters by means of objects that can be seen. In the novel, such putting of objects to a descriptive (explanatory) use is excellent altenative to the narrator’s voice.” (MT: 47-8)
47. Atkins, p. 55.

48. Ibid, p. 59.
49. Ibid., p. 64
50. Ibid., p. 64.
51. Lee, p. 73.
52. Ibid., p. 86.
53. Brooke, p. 10
54. Hermione Lee explicaba que Edmund Wilson, en un ciclo de conferencias pronunciadas durante los años 50, acusaba a Bowen de situar sus novelas y relatos entre los estrechos márgenes sociales de la clase media-alta inglesa e irlandesa. Aunque el dato es irreprochablemente cierto, la descalificación literaria consiguiente me parece tremendamente injusta, sobre todo después de constatar el rigor con que Bowen preparaba los inventarios de costumbres sociales, los laboriosos y sutiles análisis del mundo interior de sus personajes y, sobre todo, las implacables críticas a la superficialidad y a la inoperancia de la forma de vida característica de estos grupos. Ver Lee, p.223.
55. John McCormick, en *Catastrophe and Imagination*, London: Longman, 1952, p. 93, considera que las últimas novelas de Bowen delatan una excesiva preocupación por el dominio técnico, una preocupación heredada de su antecesor Henry James. Por su parte, Geoffrey Warner, en “*Elizabeth Bowen and the Artificial Novel*”, *Essays in Criticism*, XIII, April, 1963m, pp. 155-63, delata una impaciencia evidente por la hipersensibilidad de Bowen que, en su opinión, la inducía a presentar en sus obras “a dream world of half-felt feelings and half-precise words, draped in a mist of self-indulged poesy”, un mundo “overly feminine and gossipy, in a final view, shadowy.”
56. Jocelyn Brooke destaca la capacidad perceptiva de Bowen y apunta que su interés por reflejar con detalle y precisión la atmósfera en la que se desarrolla la acción permite compararla con Virginia Woolf: “This preoccupation with the visible world suggests a further comparison –not with painting, in this case, but with the work of another distinguished woman-novelist of a slightly earlier generation than Miss Bowen’s; I mean Virginia Woolf.” Ver p.7.

Capítulo 5

1. En *The Mulberry Tree*, p. 51,
2. La cita procede del artículo titulado “*What We Need in Writing*”, cit. en Blodgett, p. 7.
3. Jocelyn Brooke explicaba en “*Elizabeth Bowen*”: “Elizabeth Bowen has often been called a novelist of ‘sensibility’, a term which, if it means anything at all, is apt too often to imply the exploitation of the writer’s own particular temperament at the expense of those other qualities which go to the making of a good novelist.” Ver p.5.
4. Karl, p. 109.
5. Heath, p. 71.
6. Publicada en 1936 en *The Spectator* y recogida posteriormente en *Collected Impressions*, London: Longmans Green and Co., 1951, pp. 119-122.
7. Ver C.G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, vol. 7 of *The Collected Works*, pp. 171, 172, 108.
8. Ibid., p. 108.
9. Citada por Blodgett, p. 16.
10. Heath, pp. 8-9. Ver también “*Dos discursos diferentes en The House in Paris de Elizabeth Bowen: Pragmatismo versus romanticismo, realidad versus fantasía*”, en Barrio, José M. Y Pilar Abad (eds), *Estudios de Literatura Inglesa de los siglos XX y XXI*, Valladolid: Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2004, ISBN 84-8448-267-7.
11. Ver C.G. Jung, *Archetypes and the Collective Unconscious*, vol. 9.1 de *The Collected Works*, pp. 6, 154. Citado en Blodgett, 1975, p.18.
12. Heath, p. 40.
13. Ver Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Cleveland: Meridian Books, 1956, p.30. Citado en Blodgett, 1975, p.18.
14. Blodgett, p. 19.
15. La comparaciones analógicas entre los personajes, las muñecas y las casas de muñecas son extrañamente frecuentes en las novelas de Bowen, no solamente en *The Hotel*. Ver, por ejemplo, *HP*:22 y 26; *WL*:42 y 60 y *CS*:109. Junto con estas referencias literarias, en una carta dirigida a Virginia Woolf, entre los comentarios cotidianos sobre su situación presente, Bowen

hacía referencia casual a la dificultad que estaban teniendo ella y Alan Cameron para encontrar un lugar de residencia apropiado y volvía a recurrir a la misma imagen: “It is impossible to believe that the people discovered in rooms sitting stiffly about as dolls in a dolls-house attitudes are not to be sold with the house.” (MT:211)

16. Blodgett, p. 33.
17. Heath, p. 30.
18. Blodgett, p. 44.
19. Ibid., p. 30.
20. La descripción de ese momento mágico de comunión con Guy vivido por Antonia durante su estancia en Montefort constituye uno de los pasajes más misteriosos y sugestivos del relato: “Their tide had turned and was racing in again: here was the universe filling up –all there had been to be, do, know, dare, live or die for at the full came flooding to this doorstep. Doom was lifted from her, ... tonight was a night which had changed hands, going back again to its lordly owners: time again was into the clutch of herself and Guy ... What was returned to her was the sense of “always” –the conviction of going on, on and on.” (WL:77)
21. Los análisis psicológicos de Blodgett sobre las protagonistas de *The Little Girls* son profundamente clarificadores y sin duda apuntan en esta dirección. En su opinión, las cualidades tradicionalmente consideradas femeninas que caracterizan a Dinah a menudo entran en conflicto con la masculinidad latente de Clare: “Dinah is weak in the masculine, or conscious and rational, principle which mannish-looking Clare has to excess.” Ver Blodgett, p.69.
22. Ver *The Little Girls*, Part II, Chapter 7, pp. 118-133.
23. Las acotaciones del narrador dan idea del esfuerzo de los personajes por encontrar un consenso, por aceptar las debilidades del otro, antes de ser capaces de encontrar sentido a sus vidas: “This was not so much a solution as a dissolution, a thinning-away of the accumulated hardness of many seasons, estrangement, dulledness, shame at the waste and loss. A little redemption, even only a little, of loss was felt ... Impossible it is for persons to be changed when the days they have still to live stay so much the same – as for these two, what could be their hope but survival?” (WL:104-5)
24. Glendinning, pp. 225-6.

25. Blodgett, p. 79.
26. En C.G. Jung, *Symbols of Transformation*, vol. 5 de *The Collected Works*, eds. Herbert Read, Michael Fordham y Gerhard Adler, trans. R.F.C. Hull, N.Y: Bolligen Foundation, 1953, p. 374. Citado en Blodgett, p. 79.
27. Blodgett, p. 82.
28. Bennet and Royle, p. xix.
29. La palabra *Ormeau* procede del Francés y significa “Young, sipling or little elm.” (ET:42)
30. Blodgett, p. 160.
31. Ibid., p. 169.
32. Christensen, p. 168.
33. Ibid., pp. 170-1.
34. Ver el último verso de “*The Lucy Poems*”: “A slumber did my spirit seal;/I had no human fears:/She seemed a thing that could not feel/The touch of earthly years./No motion has she now, no force;/She neither hears nor sees;/Rolled round in earth’s diurnal course,/With rocks, and stones, and trees.” (W.E. Wordsworth, *Selected Poems*, Harmondsworth: Penguin, 1985, p.25)
35. Blodgett, p. 44.
36. Christensen, p. 48.
37. Ibid., p. 48.
38. Ibid., p. 46.

Capítulo 6

1. De enorme interés resulta el capítulo III de *Elizabeth Bowen: An Introduction to her Novels*, titulado “*Manners and Morals*”, pp. 56-7.
2. Ver Jane Austen, *Mansfield Park*, London: Oxford University Press, 1965, chapter IX, pp. 82-3.
3. Heath, p. 57.
4. Editado por Vintage, London, 1999, p. Xiv.
5. Heath, p. 60.
6. Ibid., pp. 60-1.

7. También conocidas como *Revenge Tragedies*, este tipo de obras dramáticas aparecieron en los escenarios ingleses durante la última década del siglo XV y la primera del XVI. Gamini Salgado señala *The Spanish Tragedy* (1589), de Thomas Kyd como primer ejemplo notable de este género teatral y *Hamlet* (1600), de W. Shakespeare, como el más valioso desde el punto de vista artístico. Así mismo, Salgado encuentra un enorme parecido entre la estructura argumental de este tipo de drama y la de los modernos thrillers. (Ver Gamini Salgado, introducción y notas de *Three Jacobean Tragedies*, Harmondsworth: Penguin, 1965) Por otra parte, las características principales del teatro británico del siglo XVII, su origen y símbolos más característicos son descritos por G.K. Hunter en “*English Folly and Italian Vice*”, *Jacobean Theatre, Stratford-upon-Avon Studies*, I, Arnold, 1960.
8. El refinamiento y la capacidad para la intriga del Cardenal Monticelso, en *The White Devil*, de John Webster, dan idea de la corrupción que imperaba en los siniestros ambientes palaciegos en los que se desarrollaba la acción en la mayor parte de estas tragedias. Ver *The White Devil*, de John Webster, Harmondsworth: Penguin, 1969.
9. Lassner, p. 62.
10. Ibid., p. 57-8.
11. Heath, p. 61.
12. Ibid., p. 83.
13. Lee, p. 124.
14. Coles, p. 122.
15. Heath, p. 19.
16. Ver George Eliot, *Middlemarch*, introducción W. J. Harvey, Harmondsworth: Penguin, 1965, p. 26.
17. Ver Henry Green, *Caught*, New York: Viking Press, 1943/52, pp. 174-5.
18. Heath, p. 105.
19. La alusión a “the play” hace referencia a *Castle Anna*, una obra de teatro escrita por Bowen en colaboración con John Perry, que nunca fue llevada a imprenta, y que, en opinión de Heath, sirvió de anticipo a *A World of Love*. Ver Heath, pp.124-126.
20. Heath, p. 130.

21. Este conocido traidor y espía, popularmente conocido como Lord Haw Haw, tras una vida de holgura económica y privilegios sociales, fue acusado y juzgado por pasar información confidencial al ejército Nazi. Ver Rebecca West, *The Meaning of Treason*, London: Reprint Society, 1952.
22. Coates, p. 168.
23. Ver Thomas Traherne, *Centuries of Meditation*, en *Selected Poems and Prose*, p. 187.
24. Heath, p. 124.
25. En George Orwell, “*Inside the Whale*” (1940), *A Collection of Essays*, New York: Doubleday, 1954, p. 255.
26. Heath, p. 124.
27. Ibid., p. 130.
28. Ibid., p. 130.
29. Hildebidle, p. 89.
30. Brooke, pp. 27-8.
31. Lee, p. 185.
32. Ibid., p. 186.
33. Heath, p. 131.
34. Esta escena en la que el paisaje parecía empeñado en reflejar lo que otros personajes anteriores habían vivido allí, así como las emociones que experimentaron al contemplar su entorno pareció haber sido concebida como eco o respuesta a los asombrosos ejemplos de fractura histórica y desarraigo cultural desarrollados por Thomas Hardy en *Jude the Obscure*, en cuyas descripciones atmosféricas este narrador intencionadamente presentaba un paisaje y unos elementos ambientales totalmente aislados y desprovistos de asociaciones con los acontecimientos pasados vividos allí por otros personajes.
35. En *Pictures and Conversations*, xxxviii, citado por Christensen, p. 113.
36. En *Selected Poetical Works of George Meredith*, ed. G. M. Trevelyan, London: Longmans, Green and Co, 1912, p. 51.
37. Lee, p. 195.
38. Austin, P. 90.
39. Blodgett, pp. 20-1.

40. Incluso las descripciones físicas de Emmeline parecían situarla en un estadio intermedio entre la carne y el espíritu: “She bent from the hedge one leaf, serrated, with delicate sappy veins, and looked through it at the sun. Her finger-tips went transparent: here and in the veins of the leaf ran the whole of spring ...” (TN:56)
41. Blodgett, p. 55.
42. Christensen, p. 198.
43. Ibid., p. 201.
44. Recordemos que estos frutos habían sido durante siglos los símbolos tradicionales de rectitud moral en las manifestaciones pictóricas y escultóricas propias del Cristianismo.
45. Allan E. Austin dedica un capítulo completo, titulado “*The Sleeping Beauties*”, perteneciente a un estudio crítico más extenso que recibe el nombre de *Elizabeth Bowen*, a analizar el comportamiento de las protagonistas de *The Hotel*, *The Last September* y *To the North*. La elección por parte de Austin de ese título tan evocador responde a la circunstancia de que, en su opinión, todas ellas parecen haber sido diseñadas para personificar el modelo de inocencia y belleza de la legendaria princesa dormida. Indudablemente, todas ellas estaban a punto de despertar de un sueño o letargo, momento que en la narrativa de Bowen se solía identificar con la inocencia e inmadurez propias de las etapas de la infancia.
46. Ver prólogo a la edición de *The House in Paris*, Vintage, 1998, p.8.
47. Heath, p. 153.
48. Blodgett, pp. 162-5.
49. Heath, p. 62.
50. Las charlas fueron grabadas durante varias emisiones radiofónicas y fueron transcritas literalmente para ser publicadas en *Afterthought*. La primera de ellas, titulada “*Story*”, trataba de analizar los rasgos más característicos de la novela basándose en la relación que este género literario establecía con los conceptos de verdad y de realidad. Para definir los elementos esenciales de una novela Bowen se valía de ejemplos extraídos de *Vanity Fair*, *Brighton Rock* y *Jane Eyre*, y en sus argumentaciones citaba las obras de un buen número de novelistas británicos o extranjeros. En la segunda parte, titulada “*People*”, Bowen se centraba en el diseño de los personajes y en la tercera,

“Time”, analizaba la importancia de este componente esencial en el desarrollo de la trama. Ver *Afterthought*, pp. 114-143.

Capítulo 7

1. A. E. Austin, p. 126.
2. Para comprender el alcance y la trascendencia de este rasgo característico del mundo literario de Bowen, es imprescindible leer los capítulos titulados “*Abeyances*” y “*Fanatic Immovility*”, dedicados a la estructura y al desarrollo de *The Hotel* y *The House in Paris*, respectivamente, en Bennet y Royle, pp. 1 a 22 y pp.42 a 62.
3. Mona Van Duyn, en *A Reading of The Death of the Heart* dedica una buena parte de su estudio crítico sobre esta novela a analizar los aspectos que caracterizan a Windsor Terrace, contrastando la casa londinense de los Quayne con Waikiki y con los diferentes lugares en los que se desarrolla la acción. Ver Van Duyn, pp. 13-27. Lo mismo hace Barbara Bellow Watson en *Variations on an Enigma: Elizabeth Bowen’s War Novel*, un estudio breve pero indispensable sobre *The Heat of the Day*, incluido en la edición de Harold Bloom sobre la obra de esta autora, titulada *Elizabeth Bowen* (1987). En este estudio Bellow Watson comienza por buscar los antecedentes literarios de esta novela en la tragedia griega y acaba comparándola con *Hamlet* y con el teatro de L. Pirandello. Así mismo, Bellow Watson desarrolla un interesante estudio en torno al significado de los nombres asignados a los personajes, y concluye con una breve pero arriesgada incursión en los valores simbólicos de los paisajes y lugares descritos. Inevitablemente, Bellow Watson basa su investigación en el contraste entre Holme Dene y Mount Morris, los dos lugares más emblemáticos de la novela junto con el paisaje urbano del Londres asediado por los horrores de la guerra. Ver Bellow Watson, pp. 81-103.
4. En el capítulo “*The Map of Europe*”, perteneciente a un estudio crítico de Heather Bryant Jordan titulado *How Can the Heart Endure? Elizabeth Bowen and the Landscape of War* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992), ésta explica que fue precisamente en las novelas escritas durante la década de los treinta en las que Bowen comenzó por primera vez a

presentar las *Big Houses* irlandesas como una alternativa liberadora al deterioro físico y moral que había observado tanto en las viviendas campestres británicas como en los inquilinos que las habitaban. A partir de entonces, sus personajes protagonizaron repetidas huidas desde Inglaterra hacia Irlanda, tratando de sustituir “a country house for a Big House”, en busca de la autenticidad y la fortaleza moral ausente en los hogares británicos. El viaje de Karen a Country Cork, en *The House in Paris* y la visita de Stella a Mount Morris, en *The Heat of the Day* son claramente representativos de esta tendencia de Bowen a situar sobre suelo irlandés los últimos restos de integridad moral y los escasos valores positivos del pasado capaces de perdurar en la actualidad. Ver Bryant Jordan, p. 73

5. En el capítulo titulado “*The Lens of War*”, perteneciente al estudio crítico antes citado, Bryant Jordan explica que cuando Bowen heredó la residencia familiar en 1930, el deterioro de la mansión angloirlandesa de la familia Bowen era ya evidente. Cyril Connolly, un querido y respetado amigo de la familia Bowen, recordaba en sus memorias las dificultades económicas por las que Elizabeth debió pasar para tratar de mantener Bowen’s Court en pie. Durante una visita que realizó a Bowen’s Court en compañía de los Woolf en la primavera de 1934, Irlanda y la casa aparecían ante sus ojos como “quite derelict, empty and down at heel. Elizabeth’s house is lovely but rather forlorn.” Sin embargo, a pesar de que las dificultades económicas para mantener en buen estado una casa de semejantes dimensiones debían ser muchas y muy acuciantes, el profundo e incondicional amor de Bowen por la residencia familiar se mantuvo siempre inalterable. Ver Bryant Jordan p. 8.
6. La alocución pertenece al capítulo XII de *To the North*, en donde Emmeline aparecía en actitud de escucha o semiescucha frente a Cecilia Summers, uno de los ejemplos más claros de personaje perpetuamente insatisfecho y, por esa razón, embarcado en un continuo movimiento: “Emmeline started: She had sat staring so fixedly at Cecilia that Cecilia had disappeared; instead, she had seen spinning sentences, little cogs interlocked, each clicking each other round. She had sat blinking at this machinery of agitation.” (TN:98)
7. Desde una perspectiva deconstructivista, Bennet y Royle realizan un estudio pormenorizado de la paradoja permanente en la que Emmeline, protagonista de *To the North*, vivía inmersa: dominada por una pasión íntima y soterrada

por lograr la permanencia e inmovilidad absolutas, es decir, por acercarse a la muerte, esta joven indecisa desarrolla su existencia en continuo movimiento, impulsada por una necesidad incontrolable de huir de sí misma y de su mundo más inmediato. Ver el capítulo “*Shivered*”. Ver Bennet y Royle, pp. 23-42.

8. Bryant Jordan, p. 11.
9. Hildebidle, p. 92.
10. Ver Sean O’Faolain, *The Vanishing Hero: Studies in Novelists of the Twenties*, London: Eyre and Spottiswoode, 1956, pp. 146-169.
11. O’Faolain, p. 152.
12. Bryant Jordan, p. 23.
13. Heath, p. 53.
14. O’Faolain, p. 153.
15. Ibid., p. 158.
16. Para reforzar su argumentación de que los personajes femeninos protagonistas de las novelas de Bowen generalmente demostraban poseer una superioridad emocional, intelectual y moral sobre la debilidad e inconsistencia de sus oponentes masculinos, Bryant Jordan cita un curioso comentario de Bowen, recogido en una carta a John Hayward que data de 1936: “Goronwy Rees tells me that though aimable I am heartless and see men as trees walking: perhaps in most cases I do.” Ver Bryant Jordan, p.11.
17. En un memorable pasaje de *The Death of the Heart*, el narrador describía con singular amargura y respeto los sentimientos que el viejo soldado provocaba en el ánimo de Thomas, un claro personaje prototípico que representaba los defectos más característicos del hombre actual. En una sociedad en la que solamente tenía valor aquello que producía algún beneficio, la falta de idoneidad y la incapacidad de adaptación de este personaje portador de los valores tradicionales del pasado le convertían en un excedente humano, en alguien sospechoso y descorazonador para sus semejantes, según manifestaban Thomas y el propio narrador: “Whatever he’s after, or not after, he thought, we certainly can’t use him ... They could use any number of Eddies, but no one Brutt ... There was, of course, his courage –something now with no context, no function, no outlet, fumbled over, rejected, likely to fetch nothing. Makes of men date, like makes of cars; Major Brutt was a

1914-18 model: there was now no market for that make ... No, we cannot use him.” (DH:90)

18. Bryant Jordan, p. 11.

19. O’Faolain, p. 157.

20. En muchas de sus narraciones y ensayos abundan la alusiones a la complejidad y ambivalencia del comportamiento infantil, así como las referencias constantes a la variedad de relaciones que los niños pueden entablar entre ellos o con los adultos. Ver, por ejemplo, “*On Not Rising to an Occasion*”, en *The Mulberry Tree*, pp. 65-9. También merece la pena destacar las puntualizaciones de A. S. Byatt con respecto a la agudeza de Bowen al analizar el comportamiento infantil de Henrietta y Leopold, en la introducción a la edición de 1976 de *The House in Paris* (London, Vintage, 1976/1998, p.8.

21. O’Faolain, p. 162.

22. Lee, p. 100.

23. Hildebidle, p. 92.

24. Ibid., p. 101.

25. Coates, p. 159.

26. Ibid., p. 172.

27. Ibid., p. 5.

28. Ibid., p. 6.

29. Si se desea profundizar en el análisis de la compleja relación que Bowen establece entre lo público y lo privado en *The Heat of the Day*, ver Edwin J. Kenney, *Elizabeth Bowen*, Lewisburg, Penn: Bucknell University Press, 1975, p. 74.

30. La incertidumbre con respecto a la identidad del objeto del amor, la dificultad para comprobar la existencia de una identidad estable en el sujeto amado, o la pasión amorosa por alguien desaparecido tiempo atrás conforman las claves narrativas de *The House in Paris*, *The Heat of the Day* y *A World of Love*, respectivamente. En otras ocasiones, el deseo amoroso precede a la aparición del ser amado, como en el caso de Jane Danby, en *A World of Love*, cuyo ensayo de pasión amorosa por Guy precede a la aparición de Richard Priam, un personaje real, cuya presencia ocupa las últimas páginas de la novela.

31. Hildebidle, p. 106.
32. Ibid., p. 104.
33. Blodgett, p. 9.
34. Ibid., p. 8.
35. Ibid., p. 12.
36. Heath, p. 153
37. En su biografía, Victoria Glendinning describe una conversación de Bowen con Elizabeth Jenkins en torno a la crisis emocional que la relación de la escritora con David Cecil le había provocado. En la charla, Bowen confesaba que incluso en los peores momentos de crisis no podía evitar preguntarse: “What effect is this having on me as a writer?” Ver Glendinning, p.91.
38. En un debate público mantenido con V. S. Pritchett y con Graham Greene en torno a la relación del artista con la sociedad, Bowen declaraba, entre otras cosas, que “You make a society each time you write a story” (MT:224), y añadía que “My books are my relation to society.” (MT:223)
39. Heath,p. 159.
40. Ibid, p. 159.
41. Blodgett, p. 9.
42. Ver “*On the Relation of Analytical Psychology to Poetry*”, *The Spirit in Man, Art and Literature*, vol. 15, *The Collected Works*, ed. H. Read, M. Fordham y G. Adler, pp. 82-3, citado en Blodgett, p.14.
43. Blodgett, p. 14.
44. Ibid., p. 17.
45. O’Faolain, p. 167.
46. Ibid., p. 169.
47. Karl, p. 107.
48. Ibid., p. 108.
49. Ibid., pp. 108-9.
50. En un interesantísimo análisis sobre la idea de moralidad en el arte, Karl expone las diferentes estrategias empleadas por un buen número de autores para conseguir que una obra literaria puede constituirse en lo que él considera “a moral art”. Ver Heath, pp. 13-15.
51. Heath, p. 13.

52. Han sido muchos los autores que se han centrado en explorar las connotaciones semánticas del lenguaje empleado por Bowen para evocar el sentimiento de desconfianza que experimentaban y el descrédito social que padecían sus personajes. Christensen ha dedicado un capítulo completo, titulado “*Word Clusters and Interlinking Images*”, incluido en un amplio estudio crítico sobre Bowen, a investigar la enorme cantidad de imágenes y lexemas relacionados con el espionaje y la caza en *The Heat of the Day*. Enormemente interesante resulta también el análisis del capítulo VII de *The Little Girls*, titulado “*Picnic on the Sands*”, en el que Christensen analiza las diferentes técnicas narrativas a través de las cuales Bowen consigue transmitir el clima de zozobra e incertidumbre previo al estallido de la Primera Guerra Mundial, a partir de la descripción de una fiesta de cumpleaños infantil sobre la arena de una playa de Southstone. Ver Christensen, capítulos 6 y 12.
53. A este respecto, el análisis que Bryant Jordan realiza sobre la influencia que las crisis internacionales anteriores al estallido de la guerra tuvieron sobre diferentes autores británicos contemporáneos de Bowen es de una precisión y profundidad incomparables, por lo que resulta extremadamente útil para comprender la evolución literaria de esta autora. Ver capítulo 6, titulado “*A Madman on a Motorcycle*”, en *How Will the Heart Endure?*, pp. 83-105.
54. Una prueba irrefutable de su inclinación cómica es la frecuencia con que Bowen empleaba los mismos calificativos críticos que otros habían aplicado con respecto a ella para describir el comportamiento o los rasgos de la personalidad de algunos de sus personajes: “This mannered manner of his was not quite the thing, no.” (*ET*:33) Tras hacer referencia a este comentario de Iseult Smith sobre el estilo epistolar empleado por Constantine en *Eva Trout*, Patricia Craig afirma que Bowen “is surely poking fun at herself, bearing in mind the standard criticism of her sometimes elaborate effects.” Ver Craig, p. 135.
55. La capacidad de autocrítica y la tendencia a autoparodiarse que este distanciamiento irónico refleja ha inducido a cierta parte de la crítica a considerar que su obra aspiraba a alcanzar algunos de los objetivos éticos y estéticos del Modernismo. Bryant Jordan, por ejemplo, no duda en apoyarse en los argumentos empleados por Julian Morynahan en su artículo

“Elizabeth Bowen, Anglo-Irish Post-Mortem” (*Raritan* 10, Fall 1989, p. 69) para circunscribir la obra de Bowen en esta influyente corriente literaria del siglo XX. Ver Bryant Jordan, p. xvii.

56. En opinión de Bowen, los temas esenciales desarrollados en la obra de todo autor a menudo tienen su origen en la infancia, en una especie de naturalidad infantil que todo autor conserva y de la cual se nutre para desarrollar su arte: “Concentration on any one writer’s work almost always ends by exposing a core of naivety –a core which, once it has been laid bare, seems rather infantile or august. There is little inner complexity, after all: the apparent outer complexity of the art has been little more than the effort towards expression. Somewhere within the pattern, somewhere behind the words, a responsive, querying innocence stays intact.” Ver “*The Roving Eye*”, en *The Mulberry Tree*, pp. 64-5
57. De entre todas sus experiencias infantiles, Bowen destacaba la influencia inalterable de sus primeras lecturas como base fundamental sobre la que consiguió cimentar su concepción literaria de la realidad. Ver “*Out of a Book*” en *The Mulberry Tree*, pp.48-54.
58. Aun encontrando un buen número de virtudes que admirar en ella, Frederick Karl no deja de observar con objetividad sus evidentes limitaciones: “The discerning reader is struck by her limitation of range, the fluttery concern with a miniature world, the exclusion of much that makes life exciting and significant, the complacency with which the novelist repeats both characters and themes.” Ver F. Karl, pp. 29-30.
59. Bryant Jordan, p. x.
60. Como la mayor parte de sus contemporáneos, Bowen sentía verdadera fascinación por los libros de memorias, las biografías, los tratados de historia, los diarios y los libros de viajes, todo lo cual denota un interés consolidado por examinar y reevaluar los vestigios del pasado. Sin embargo, esta pasión antropológica no es comparable y, por tanto, no debe confundirse con el sentimiento de nostalgia que algunos contemporáneos suyos experimentaban y que Bowen repudiaba y explícitamente criticaba a través de sus escritos. Ver “*The Bent Back*”, en *The Mulberry Tree*, pp 54-60.

61. Ver Hall, p. 18. El capítulo dedicado a Elizabeth Bowen lleva por título “*The Giant Located: Elizabeth Bowen*” y está centrado fundamentalmente en un análisis exhaustivo y pormenorizado de *The Death of the Heart*.
62. En una carta enviada a Virginia Woolf en Enero de 1941 y publicada posteriormente en *The Mulberry Tree*, Bowen se expresaba en términos de inequívoca frustración con respecto a esta implicación personal con su tiempo: “I feel a sort of despair about my own generation –the people the same age as the century, I mean- we don’t really suffer much but we get all sealed up.” (MT:218)
63. Bryant Jordan distingue dos aspectos contrapuestos pero coincidentes en la obra de Bowen producto, por una parte, de su adhesión a la tradición literaria inglesa y, por otra, de su procedencia irlandesa: “While I saw obvious intonations of the English novel in her work –a concern with the intricacies of social exchanges, a belief in class distinctions, and a focus on London and the English countryside- I began to discern more of the Irish tradition in her writing. This orientation manifested itself in her love of ghosts, in the unexpected twist at the end of a short story, in her sense of humor, her attachment to the soil, her love of word play –all made evident in her calling as a teller of tales.” Ver Bryant Jordan, p.ix.
64. Victoria Glendinning (1977:91) y Bryant Jordan (1992:xv) han observado la primacía que Bowen concedía a su evolución como artista por encima de cualquier otra consideración social, familiar o emocional. Tanto es así que Glendinning no dudaba en afirmar que “She was a writer before she was a woman.” Ver Glendinning, p.91
65. Karl, pp. 29-30.
66. Coates, p. 173.
67. En *Collected Impressions*, p. 152.

Bibliografía General

Lista cronológica de las obras de Elizabeth Bowen:

- (H) *The Hotel*. 1927. London: Jonathan Cape, 1969.
(LS) *The Last September*. 1929. Intr. Victoria Glendinning. London: Vintage, 1998.
(FR) *Friends and Relations*. 1931. Harmondsworth: Penguin, 1984.
(TN) *To the North*. 1932. Intr. Hugh Haughton. London: Vintage, 1999.
(HP) *The House in Paris*. 1935. Intr. A. S. Byatt. London: Vintage, 1998.
(DH) *The Death of the Heart*. 1939. Intr. Patricia Craig. London: Vintage, 1998.
(BC) *Bowen's Court and Seven Winters*. 1942. Intr. Hermione Lee. London: Vintage, 1999.
(EN) *English Novelists. Impressions of English Literature*. London: Collins, 1945.
(HD) *The Heat of the Day*. 1949. Intr. Roy Foster. London: Vintage, 1998.
(CI) *Collected Impressions*. London: Longmans, 1950.
(S) *The Shelbourne Hotel*. 1951. London: Vintage, 2001.
(WL) *A World of Love*. 1955. London: Vintage, 1999.
(TR) *A Time in Rome*. London: Longman, 1960.
(A) *Afterthought: Pieces about Writing*. London: Longman, 1962.
(LG) *The Little Girls*. 1964. Harmondsworth: Penguin, 1982.
(ET) *Eva Trout or Changing Scenes*. 1969. Intr. Eibhear Walshe. London: Vintage, 1999.
(MT) *The Mulberry Tree*. 1986. Ed. And intr. Hermione Lee. London: Vintage, 1999.
(CS) *Collected Stories*. Intr. Angus Wilson. London: Vintage, 1999.

Prólogos, conferencias, artículos periodísticos y reseñas literarias de Elizabeth Bowen:

- "The Bend Back", 1951. En *The Mulberry Tree*, pp. 54-60
"The Big House". 1940. En *The Mulberry Tree*, pp. 25-29
Bowen's Court. Afterword. En *Bowen's Court and Seven Winters*, pp. 448-59.
Encounters. Preface. 1949. En *Afterthought*, pp. 82-88.
"The Flaubert Omnibus". 1947. En *Collected Impressions*, pp. 18-38.
The Last September. Preface to 2nd American edition. 1952. En *Afterthought*, pp. 95-100.
"The Mulberry Tree". 1935. En *The Mulberry Tree*, pp. 13-21.
"Notes on Writing a Novel". 1945. En *The Mulberry Tree*, pp. 35-48.
"Out of a Book". 1946. En *The Mulberry Tree*, pp. 48-54.
"Pictures and Conversations". En *The Mulberry Tree*, pp. 265-99.
"Sources of Influence". En *Afterthought*, pp. 205-10.
Stories by Elizabeth Bowen. Preface. 1959. En *Afterthought*. 75-81.
"Why do I write?". 1948. En *The Mulberry Tree*. 221-30.

Obras de referencia:

- Allen, M. and Wilcox, A., eds. *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature*. Gerards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe, 1989.
- Allen, Walter. *The Modern Novel in Britain and the United State*. New York: E. P. Dutton, 1964.
- *The English Novel*. Harmondsworth: Pelican Books, 1954.
 - Review of *The Heat of the Day*, *New Statesman*, February 26, 1949, 208-9.
- Atkins, John, "Elizabeth Bowen: Connoisseur of the Individual", *Six Novelists Look at Society*. London: John Calder Ltd, 1977.
- Auden, W. H., *Collected Shorter Poems 1927-1957*. London: Faber 1966/1969.
- Austen, J., *Mansfield Park*. London: Oxford University Press, 1965.
- Austin, A.E. *Elizabeth Bowen*. New York: Twayne, 1971.
- Baker, Carlos, "Death of a Ghost", review of *A World of Love*, *Nation*, February 5, 1955.
- Barker, Howard, *Arguments for a Theatre*. London: John Calder, 1989.
- Bayley, John, *The Short Story: Henry James to Elizabeth Bowen*. Brighton: The Harvester Press Limited, 1988.
- Beauman, N., *A Very Great Profession: The Woman's Novel, 1914-1939*. London: Virago Press, 1983.
- Beckett, James C., *The Anglo-Irish Tradition*. Ithaca: Cornell University Press, 1976.
- *The Making of Modern Ireland, 1603-1923*. New York: Alfred A. Knopf, 1966.
- Beja, M. *Epiphany in the Modern Novel*. London: Peter Owen, 1971.
- Bence-Jones, M. *Twilight of the Ascendancy*. London: Constable, 1987.
- Bennet, Andrew and Royle, Nicholas, *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel*. Houndmills and London: Macmillan Press, 1995 y New York: St. Martin's Press, 1995.
- . *An Introduction to Literary Criticism and Theory*. Hemel Hempstead: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995.
- Bergonzi, B., Review of *Eva Trout*, *New York Review of Books*, January 2, 1969, 40-1.
- Binchy, D.A., Review of *Bowen's Court*, *Bell 4* (August, 1942): 368-71.
- Blodgett, Harriet. *Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels*. Le Hague: Mouton, 1975.
- Bloom, Harold, *Elizabeth Bowen*. New York: Chelsea House, 1987.
- Bloom, Harold ed. *British Women Fiction Writers 1900-1960: Vol. Two*. 1997, Philadelphia: Chelsea House, 1998.
- Booth, W., *The Rethoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Bradbury, M., *Essays on the State of the Novel*. London: Oxford University Press, 1972.
- Brooke, Jocelyn. *Elizabeth Bowen*. London: Longmans and Green, The British Council Press, 1952.
- Brothers, B., "Pattern and Void: Bowen's Irish Landscapes and *The Heat of the Day*", *Mosaic* 12, (Spring 1979): 129-38.
- Brown, T., *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-1979*. London: Fontana, 1981.
- Bufkin, E.C., "Elizabeth Bowen: A Portrait", *Review* 2 (1980):297-306.

- Burgess, A., *Ninety-Nine Novels: The Best in English since 1939*. London: Allison and Busby, 1984.
- *The Novel Now*. New York: W.W. Norton, 1967.
- Burke, Edmund, *Reflections on the Revolution in France*. 1790. Nueva edición, New York: Anchor Press, 1973.
- Byatt, A.S. (Intr). *The House in Paris*. 1935. By Elizabeth Bowen. London: Vintage, 1998, pp. 7-16.
- Cahalan, J.M., *The Irish Novel: A Critical History*. Boston: Tawyne, 1988.
- Campbell, J., *The Hero with a Thousand Faces*. Cleveland: Meridian Books, 1956.
- Carter R. and McRae, J., *The Routledge History of Literature in English*. London: MacMillan, 1997.
- Chessman, H.S., "Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen." *Twentieth Century Literature* 29 (Spring 1983): 69-85.
- Christensen, Lis. *Elizabeth Bowen. The Later Fiction*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2001.
- "A Reading of Elizabeth Bowen's 'A Day in the Dark' ", *Irish University Review* 27, 2 (1997), 299-309.
- Church, M. "Social Consciousness in the Works of Elizabeth Bowen, Iris Murdoch and Mary Lavin." *College Literature* 7 (Spring 1980): 158-63.
- Coates, John, *Social Discontinuity in the Novels of Elizabeth Bowen. The Conservative Quest*, Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1998.
- "The Rewards and Problems of Rootedness in Elizabeth Bowen's *The Heat of the Day*", *Renascence* 39 (Summer 1987): 484-501.
 - "The Misfortunes of Eva Trout", *Essays in Criticism* XLVIII, 1 (January 1998), 59-79.
- Coles, R. *Irony in the Mind's Life. Essays on Novels by James Agee, Elizabeth Bowen and George Eliot*, New York: New Directions , 1974.
- Colt, R.M. and Rossen, J., *Writers of the Old School: British Novelists of the 1930s*. London: MacMillan, 1992.
- Conrad, J., *Heart of Darkness*. Harmondsworth: Penguin Books, 1902/1983.
- Corn, Alfred, "An Anglo-Irish Novelist", *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Coughlan, Patricia, "Women and Desire in the Work of Elizabeth Bowen", en *Sex, Nation and Dissent*, ed. Eibhear Walshe. Cork: Cork University Press, 1997.
- Craig, Patricia. *Elizabeth Bowen*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- Cronin, J., *The Anglo-Irish Novel*. Belfast, Ireland: Apple Tree Press, 1990.
- *Heritage Now: Irish Literature in the English Language*. Kerry: Brandon Books, 1982.
- Cunningham, V., *British Writers of the Thirties*. New York: Oxford University Press, 1988.
- *The Present Age in British Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1958.
- Daiches, D., "The Novels of Elizabeth Bowen", *English Journal* 38 (1949): 305-313.
- Davis, Lennard J., *Resisting Novels: Ideology and Fiction*. London: Methuen, 1987.
- Dawe, G. and Longley, E. eds., *Across a Roaring Hill: The Protestant*

- Imagination in Modern Ireland*. Belfast: Blackstaff Press, 1985.
- Deane, Seamus, *A Short History of English Literature*. London: Hutchinson, 1986.
- Degan, James, *The Irony of Exile: Memory and the Experience of Childhood*. New York: P. Lang, 1997.
- Donnelly, B., "The Big House in the Recent Novel", *Studies* (Dublin) 64 (1975): 133-42.
- Donovan, K., *Irish Women Writers*. Dublin: Ireland: Raven Arts, 1988.
- Dorenkamp, Angela G., "Fall or Leap: Bowen's *The Heat of the Day*", *Critique* 10 (1968), pp. 13-21.
- Drabble, M., Review of *Eva Trout or Changing Scenes*, *Listener* 81 (February, 1969): 214-16.
- Edgeworth, Maria, *The Absentee*. New York: House of Books, 1962.
- *Castle Rackrent*, intr. George Watson. London: Oxford University Press, 1969.
- Eliot, G., *Middlemarch*, intr. W. J. Harvey, Harmondsworth: Penguin, 1965.
- Eliot, T. S., *The Waste Land* (1922), en *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1936/1963.
- Ferguson, G., *Signs and Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1954/196.1
- Fernández Sánchez, J.F., "Language as a Means of Incommunication in Samuel Beckett's *Molloy*". En *Irlanda ante un Nuevo Milenio*, ed. Inés Praga Terente. AEDEI, 2002.
- Fordham, Frieda, *Introducción a la Psicología de Jung*. Madrid: Morata, 1970.
- Freud, Sigmund, *Remembering, Repeating and Working Through*. *Standard Edition of the Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey. London: Hogarth Press, 1914.
- Gilbert, S. And Gubar, S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979. New Haven: Yale University Press, 2000.
- *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Gill, Brendan, "Review of *The Heat of the Day*", *New Yorker*, February 19, 1949.
- Gill, Richard, "The Country House in a Time of Trouble", *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- *Happy Rural Seat: The English Country House and the Literary Imagination*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1972.
- Glendinning, Victoria. *Elizabeth Bowen: Portrait of a Writer*. 1977. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- "Gardens and Gardening in the Writings of Elizabeth Bowen." *Elizabeth Bowen Remembered. The Farahy Addresses*, ed. Eibhear Walshe. Dublin: Four Courts Press, 1998.
- González Casademont, R. y otros, *Diccionario Cultural e Histórico de Irlanda*. Barcelona: Ariel, 1996.
- ed. *Culture and Power: Institutions*. Barcelona: PPU, 1996.
- Greene, George, "Elizabeth Bowen: the Sleuth who Bugged Tea Cups", in *The Virginia Quarterly Review*, Charlottesville (Virginia): The

- University of Virginia, 1991. Vol. 67, Num. 4.
- Greene, Graham. *The Quiet American*. Harmondsworth: Penguin, 1957.
- Haggard, H. Rider, *She: A History of Adventure*. 1886. Reprint, London: MacDonald, 1954.
- Hall, James, *The Lunatic Giant in the Drawing Room: The British and American Novel since 1930*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- Hanson, Clare, "The Free Story", *Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Hardwick, E., "Elizabeth Bowen's Fiction." *Partisan Review* 16 (November, 1949): 1114-21.
- Harkness, B., "The Fiction of Elizabeth Bowen." *English Journal* 44 (1955): 499-506.
- Hartley, L.P. Review of *Bowen's Court, Sketch* 197 (July, 1942):78.
 - Review of *A World of Love*, *Spectator* 194 (March, 1955): 293-94.
- Hayward, J., *Prose Literature since 1939*. London: Longmans, Green, 1947.
 - Review of *The Heat of the Day*, *Observer*, February 20, 1949, 3.
- Heath, William, *Elizabeth Bowen: An Introduction to Her Novels*. Madison: University of Wisconsin Press, 1961.
- Hewitt, Douglas. *English Fiction of the Early Modern Period, 1890-1940*. London: Longman, 1988.
- Hildebiddle, John, *Five Irish Writers: The Errand of Keeping Alive*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.
- Hoogland, Renée C. *Elizabeth Bowen: A Reputation in Writing*. New York: New York University Press, 1994.
 - *From Marginality to Excentricity: feminist critical theories and the case of Elizabeth Bowen*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 1991.
- Hunter, G. K., "English Folly and Italian Vice", *Jacobean Theatre, Stratford-upon-Avon Studies*, I, Arnold, 1960.
- Hynes, S., *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*. London: Bodley Head, 1976.
- Ingman, Heather, *Women's Fiction Between the Wars: Mothers, Daughters and Writing*. Edinburgh: University of Edinburgh Press, 1998.
- Jeffares, N. ed. *MacMillan History of Literature*. London: MacMillan, 1982.
- Johnson, T. O., "Light and Enlightenment in Elizabeth Bowen's Irish Novels", *Ariel. A Review of English Literature* 18, 2 (April 1987), 47-62.
- Jordan, Heather Bryant, *How Will the Heart Endure? Elizabeth Bowen and the Landscape of War*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Jung, C.G., "Archetypes and the Collective Unconscious", Vol. 9, *Collected Works of C.G. Jung*. London: Routledge and Kegan Paul, 1969.
 - "Two Essays on Analytical Psychology", vol. 7 *Collected Works of C.G. Jung*. New York: Bollingen Foundation, 1966.
- Jünger, Ernst, *El Libro del Reloj de Arena*, trad. Pilar Giralt. Barcelona: Argos Vergara, 1985.
- Karl, Frederick, *The Contemporary English Novel*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1962.
- Kenneally, M, "The Autobiographical Imagination in Irish Literary Autobiographies", *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature*, ed.

- Michael Allen and Angela Wilcox, Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe, 1989.
- ed. *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe, 1988.
- Kenney, Edwin J. *Elizabeth Bowen*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1975.
- Kermode, F., *Modern Essays*. London: Collins, 1982.
- Kiberd, Declan. *Inventing Ireland*. London: Jonathan Cape, 1995.
- Kiely, B., *Modern Irish Fiction: A Critique*. Dublin: Golden Eagle Books, 1950.
- Kofman, Sarah, *Freud and Fiction*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Kosok, H., ed., *Studies in Anglo-Irish Fiction*. Bonn: Bouvier, 1982.
- Lacan, J., *Ecrits: A Selection*, trans. A. Sheridan. Cambridge: Cambridge University Press, 1953.
- Laigle, D., "Images of the Big House in Elizabeth Bowen: *The Last September*," *Cahiers du Centre D'Etudes Irlandaises* 9 (1984).
- Lassner, Phyllis. *Elizabeth Bowen*. London: Macmillan Education, 1990.
- *Elizabeth Bowen: A Study of her Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1991.
 - "Reimagining the Arts of War: Language and History in Elizabeth Bowen's *The Heat of the Day* and Rose Macaulay's *The World My Wilderness*." *Perspectives in Contemporary Literature* 14 (1988):30-38.
 - "The Past is a Burning Pattern: *'The Last September*," *Eire* 21 (Spring 1986): 40-54.
 - *The Last September*, Review, *New York Times Book Review*, February 3, 1929, 9.
- Le Fanu, S., *Uncle Silas*, intr.. D.P. Varma. New York : Arno Press, 1886.
- Lee, Hermione, *Elizabeth Bowen: An Estimation*. London: Vintage, 1981/1999.
- Lee, J.J., *Ireland, 1912-1985: Politics and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lehmann, R., "Elizabeth Bowen." *Times* (London), February 28, 1973, 18.
- Lewis, P., *A People's War*. London: Thames Methuen, 1986.
- Lodge, D. (ed.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London: Longman, 1988.
- Longmate, N., *How We Lived Then: A History of Everyday Life during the Second World War*. London: Hutchinson, 1971.
- Lyons, F.S.L., *Culture and Anarchy in Ireland, 1890-1939*. Oxford: Clarendon Press, 1979.
- "The Twilight of the Big House", *Ariel* 1 (July, 1970):110:22.
- Mardovic, Vida, *The Changing Face: Disintegration of Personality in the Twentieth-Century British Novel, 1900-1945*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1970.
- Martin, F. ed., *Relatos de E. A. Poe*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Marwick, A., *The Home Front: The British and the Second World War*. London: Thames and Hudson, 1976.
- *Total War and Social Change*. London: Macmillan, 1988.
- McCormack, W. J., *Dissolute Characters. Irish Literary History through Balzac, Sheridan, Le Fanu, Yeats and Bowen*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1993.
- *Ascendancy and Tradition in Anglo-Irish Literary History, 1789-1939*.

- Oxford: Clarendon Press, 1985.
- McCormick, John, *Catastrophe and Imagination: An Interpretation of the Recent English and American Novel*. London: Longmans, Green, 1957.
- McDowell, A., "The Death of the Heart and the Human Dilemma", *Modern Language Studies* 8 (1979): 5-16.
- McGowan, M., "The Enclosed Garden in Elizabeth Bowen's *A World of Love*", *Éire-Ireland* XVI, I (Spring 1981): 55-70.
- McGrath, F.C., *The Sensible Spirit: Walter Pater and the Modernist Paradigm*. Tampa: University of South Florida Press, 1986.
- Meade, N., "The Anglo-Irish Mind", Review of *The Last September*, *Nation*, May 5, 1929, 589-90.
- Meisel, P. (ed.), *Freud: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1981.
- *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Meredith, G., *Selected Poetical Works of George Meredith*, ed. G. M. Trevelyan. London: Longmans, Green and Co, 1912.
- Miller, J. Hillis, "The Critic as Host", en *The Ethics of Reading*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Monaghan, C., "Portrait of a Woman Reading: Elizabeth Bowen." *Chicago Tribune Book World*, November 10, 1968, 6.
- Morris, A.S., "Miss Bowen Illuminates the Landscape of War." Review of *The Heat of the Day*, *New York Times Book Review*, February 20, 1949, 1, 25.
- Morrison, Toni, *Beloved*. New York: New American Library, 1988.
- Moss, H., "Elizabeth Bowen." *New York Times Book Review*, April 8, 1973, 2-3.
- Moynahan, J., "Elizabeth Bowen, Anglo-Irish Post-Mortem" (*Raritan* 10, Fall) 1989.
- Murphy, John A., *Ireland in the Twentieth Century*. Dublin: Gill and Macmillan, 1975.
- Newby, P.H., *The Novel: 1945-1950*, London: Longmans, Green, 1951.
- Norrmann, R., *The Insecure World of Henry James' Fiction*. London: MacMillan, 1982.
- O'Faolain, Sean, *The Vanishing Hero: Studies in Novelists of the Twenties*. London: Eyre and Spottiswood, 1956.
- *The Short Story*, Dublin: Marcier Press, 1972.
- Onions, J., *English Fiction and Drama of the First World War, 1918-1939*. London: Macmillan, 1990.
- Orwell, G., "Inside the Whale" (1940), *A Collection of Essays*, New York: Doubleday, 1954.
- O'Toole, B., "Three Writers of the Big House: Elizabeth Bowen, Molly Keane and Jennifer Johnston." In *Across a Roaring Hill: The Protestant Imagination in Modern Ireland*, ed. Gerald Dawe and Edan Longley, 124-38. Belfast: Blackstaff Press, 1985.
- Parrish, P., "Loss of Eden: Four Novels of Elizabeth Bowen." *Critique: Studies in Modern Fiction* 15 (1973): 86-100.
- Partridge, A.C., *Language and Society in Anglo-Irish Literature*. Totowa, New York: Barnes and Noble, 1984.
- Pater, W. *The Renaissance*, intr.. Arthur Symonds. New York: Modern Library, 1919.

- Praga Terente, Inés, *Una Belleza Terrible: La Poesía Irlandesa Contemporánea (1940-1995)*. Barcelona: PPU, 1996.
- *Ireland in Writing: Interviews with Writers and Academics*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998.
 - "Irlanda ante un Nuevo Milenio". Burgos: Asociación Española de Estudios Irlandeses, 2002.
- Pritchett, V.S., *The Novel since 1939*. London: Longmans, Green, 1946.
- "Elizabeth Bowen." *New Statesman*, March 9, 1973, 350.
- Quinn, A., "Elizabeth Bowen's Irish Stories: 1939-1945.", In *Studies in Anglo-Irish Literature*, ed. Heinz Kosok, 314-21. Bonn: Bouvier, 1982.
- Reed, H., *The Novel since 1939*. London: Longmans, Green, 1946.
- Robinson, L., *The Big House*. London: Macmillan 1926.
- Rule, Jane. "Elizabeth Bowen", en *Lesbian Images*. Trumansburg, NY: Crossing Press, 1975. 115-24.
- Rupp, R., "The Post-War Fiction of Elizabeth Bowen." *Xavier University Studies* 4 (1965): 55-67.
- Rutherford, A., *Five Studies in Heroic Virtue*. New York: Barnes and Noble, 1978.
- Sackville-West, E., "Interim Epitaph." Review of *Bowen's Court*, *New Statesman*, July 25, 1942, 62-63.
- Salgado, G., intr. y notas de *Three Jacobean Tragedies*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- Sarton, M., *A World of Light: Portraits and Celebrations*. New York: W.W. Norton, 1976.
- Scanlan, M., "Rumors of War: Elizabeth Bowen's *The Last September* and J.G. Farrell's *Troubles*." *Eire* 20 (Summer 1985): 70-89.
- Selden, R. *The Theory of Criticism: A Reader*. London: Longman, 1992.
- Sellery, J. M. and Harris, W.O., *Elizabeth Bowen, A Bibliography*. Austin: Humanities Research Centre, University of Texas at Austin, 1981.
- Seward, B., "Elizabeth Bowen's *World of Impoverished Love*." *College English* 18 (October, 1956):30-37.
- Sharp, Sister M. Corona, "The House as Setting and Symbol in Three Elizabeth Bowen Novels." *Xavier University Studies* 2 (December, 1963): 93-103.
- Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing*, 1977. London: Virago, 1999.
- Sierra Ayala, L., "Dos discursos diferentes en *The House in Paris* de Elizabeth Bowen: Pragmatismo versus romanticismo, realidad versus fantasía", en Barrio, José M. Y Pilar Abad (eds), *Estudios de Literatura Inglesa de los siglos XX y XXI*. Valladolid: Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2004, ISBN 84-8448-267-7.
- Somerville, E. and Ross, M., *The Big House of Inver*. London: Heinemann, 1925.
- Spender, S., *The Thirties and After*. New York: Random House, 1967.
- Stevenson, R., *The British Novel since the Thirties*. London: Batsford, 1986.
- Strickenhausen, H., "Elizabeth Bowen and Reality", *The Sewanee Review* 73 (Winter 1965): 158-65.
- Suleiman, S.R., ed. *The Female Body in Western Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Sullivan, Walter, "A Sense of Place: Elizabeth Bowen and the Landscape of the

- Heart*", *The Sewanee Review* 84 1 (Winter 1976): .
- Taherne, Thomas, *Selected Poems and Prose*, ed. Alan Bradford. Harmondsworth: Penguin, 1991.
- Taylor, E. Review of *Eva Trout or Changing Scenes*. *New Statesman*, January 24, 1969, 119.
- Tomalin, C., "A Woman of the World." Review of *Elizabeth Bowen: Portrait of a Writer*, by Victoria Glandinning. *Sunday Times* (London), October 9, 1977, 40.
- Toynbee, P., "Elizabeth Bowen." *Observer*, February 25, 1973, 36.
- Tracy, Robert, *The Unappeasable Host. Studies in Irish Identities*. Dublin: University College Dublin Press, 1998.
- Trilling, D., Review of *The Heat of the Day*, *Nation*, February 26, 1949, 254-56.
- Van Duyn, Mona, "A Reading of *The Death of the Heart*", *Elizabeth Bowen: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Villacañas, Beatriz, *Los Condicionantes Sociológicos y Literarios en la Configuración del Personaje Femenino en las Novelas de Thomas Hardy*. Madrid: UCM servicio reprografía, 1991.
- "Brendan Kennelly's *Cromwell*: black comedy as exorcism", en *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 2003, vol. 11, pp. 137-157.
- Villalba, Estefanía., *Claves para Interpretar la Literatura Inglesa*. Madrid: Alianza, 1999.
- Wagner, G., "Elizabeth Bowen and the Artificial Novel." *Essays in Criticism* 13 (April, 1963):155-63.
- Walshe, Eibhear, ed., *Elizabeth Bowen Remembered*. Dublin: Four Courts Press, 1998.
- Ed., *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*. Cork: Cork University Press, 1997.
- Watson, B.B., "Variations on an Enigma: Elizabeth Bowen's War Novel", *Elizabeth Bowen*, ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987.
- Webster, J., *The White Devil*. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- Weekes, A.O., *Irish Women Writers: An Uncharted Tradition*. Lexington University Press of Kentucky, 1990.
- Welty, E., "Seventy-nine Stories to Read Again." Review of *The Collected Stories of Elizabeth Bowen*, *New York Times Book Review*, February 8, 1981, 3, 22.
- West, R., *The Meaning of Treason*. London: Reprint Society, 1952.
- White, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays on Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1979.
- White, T. de Vere, *The Anglo-Irish*. London: Gollancz, 1972.
- Williams, R., "Realism and the Contemporary Novel." *Listener* 44 (1950): 279-80.
- Wilson, A., "Evil and the English Novel." *Listener* 44 (1950):279-80.
- Wilson, E., *Only Halfway to Paradise: Women in Postwar Britain, 1945-1968*. London: Tavistock, 1980.
- Woolf, Virginia, *Between the Acts*. London: Hogarth Press, 1965.
- The Diary of Virginia Woolf*. Vol. 4 (1931-35). Ed. Anne Oliver Bell, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- Young, V., "Hell on Earth." Review of *The Heat of the Day*, *Hudson Review* 11

(Summer 1949):311-18.